

**ARTE SAGRADO
HOY EN SEVILLA**



Figura 1

Impartí la lección inaugural del curso 1994/95, en el Colegio Mayor Universitario «Don Bosco» de Sevilla. El tema que desarrollé fue el mismo que encabeza este artículo, aunque ahora lo he rehecho adaptándolo a la letra impresa y quitándole las alusiones, referencias y ejemplos propios de aquella ocasión, agregándole, también, algunas ilustraciones que aclaran y ejemplifican los conceptos que se exponen en el texto.

Al comenzar la redacción de la conferencia creí que estaba capacitado para desenvolverme con holgura en estas cuestiones, pero pronto me percaté que cada palabra del título constituía una disciplina difícil de abarcar. Ya el primer vocablo, arte, aún cuando cultivo una parcela de las bellas artes, me suponía dominar cuestiones universales y heterogéneas para ser preciso y acertar en los conceptos; también me pareció de fácil dominio por próximo y localista, al ser referido a algo tan nuestro como el hoy en Sevilla, pero no pude sospechar que todas las cuestiones estaban engarzadas, y se requerían mas profundos conocimientos que los que yo poseía.

Y lo mismo me ocurrió con el concepto «sagrado», aunque al decir sagrado nos referimos a un contexto limitado del cristianismo, no ignorando que el vocablo tiene una más amplia significación, nos centramos en nuestro entorno cultural y geográfico, sin remontarnos a sus orígenes semánticos ni a su aplicación en otras religiones o culturas, que nos son distantes. Para ahondar en el concepto de lo sagrado nos remitimos a un autor de tan reconocido prestigio como Mircea Eliade en toda su extensa bibliografía, pero en especial a su *Tratado de la historia de las religiones* y, más centrado en nuestro tema, a la obra reeditada por Editorial Labor, S.A. 1994, *Lo sagrado y lo profano*. Son imprescindibles, al referirnos a las imágenes, tener presente a Émile Male y André Grabar en sus opuestos ángulos. Asimismo, desde un enfoque totalmente diferente, la obra de Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado* (Ediciones Lidiun, Buenos Aires, 1982).

Por estas nuestras limitaciones, pienso que el tema debe ser tratado con mayor profundidad de la que yo soy capaz, pero mientras llega esa ocasión, y personas más autorizadas lo abordan, ahí van estas líneas, llenando el evidente vacío que existe en este final del siglo XX, y como modesta aportación a esa reflexión general que debemos hacer los cristianos al cumplirse el segundo milenio de la presencia de Cristo en la historia.

Figura 1: Fragmento de una obra pictórica del autor, titulada «Cristo ayer, hoy y siempre», relacionada con el tema.

1. UNA MIRADA AL INMEDIATO PASADO

Una rápida mirada a nuestro alrededor, con riesgo de ser superficiales, nos presenta hoy un panorama poco alentador. No está presente el tema del *arte sagrado*; al menos, en Sevilla, no parece un tema que preocupe mucho a la Iglesia, ni a los artistas, ni al pueblo. Cuando menos no tiene aquella efervescencia que tuvo en la década de los años cincuenta y sesenta, que acarreó grandes polémicas y algunas controversias entre los especialistas que llevaron hasta el gran público las consecuencias de estas preocupaciones litúrgicas.

Creemos que al hablar de Sevilla son necesarias ciertas precisiones, pues, ciertamente, es la ciudad española, y quizás universal, donde el tema del arte sagrado es más popular en virtud de los cultos que reciben las imágenes en su Semana Santa, y que se extiende a otras imágenes no pasionales. Pero esto merece un capítulo aparte porque se trata de un fenómeno que desborda una simple reflexión sobre el arte sagrado en los límites de una conferencia.

Había entonces un buen número de revistas especializadas, como fue en España «ARA» (arte religioso actual) dirigida por el dominico - correspondiente de esta Real Academia - J. Manuel de Aguilar; en Francia «L'Arte Sacre», y «Arte Chrétien» que dirigía, J. Pichard; también en francés, aunque editada en Brujas, «Arte d'Aglosia»; en Italia «Fede e Arte» de la Pontificia Comisión de Arte Sacro, y «Chiesa e Quartiere» que dirigía Giorgio Trebbi del Centro Permanere de Estudios e Información de Arquitectura Sagrada. Algunas alemanas y también norteamericanas eran revistas que, ya mensuales, bimestrales o trimestrales, mantuvieron por los años cincuenta y sesenta amplia información crítica sobre el arte sagrado.¹

Junto a estas revistas especializadas, y otras muchas publicaciones periódicas, aparecieron multitud de libros de autores nacionales y extranjeros que llenaban, y hasta colmaban, esta particular parcela del arte y de la Iglesia. Citamos como muestra «Arte Sacro y Concilio Vaticano II», que reunió las comunicaciones y ponencias de la II Semana Nacional de Arte Sacro de León, en 1965. También la muy completa obra del jesuita J. Plazaola (hoy académico correspondiente de esta Real Academia de Bellas Artes)

¹ Después de redactar este texto ha reaparecido en España la revista «Ars Sacra», dirigida por A. Sancho Campo, con un primer número en el mes de abril de este año de 1997 y una periodicidad trimestral.

editada por B.A. C. ese mismo año de 1965, titulada «El arte sacro actual». Hay un largo etcétera en las editoriales de *Guadarrama o Casal i Vall*, por ejemplo. Fundamental y obligada referencia para todo lo concerniente al tema fue la obra del dominico P. R. Régamey, titulada «Arte sacré du XX siècle», París, 1952.

Autores como Daniel Rops, Romano Guardini, Jâques Maritain, E. Mâle, Chastell o Papini, y desde otro ángulo el apasionante y controvertido André Malraux prodigan sus textos y conferencias en este tiempo singular; opiniones y estudios que medio siglo mas tarde siguen arrojando luz sobre el tema y son de obligada consulta en este final de bimilenario cristiano.

No menos significativo en esta preocupada hora fueron los muchos discursos del Papa Pío XII, incluso dos encíclicas, «*Mediator Dei*» y otra sobre música sagrada y arte en general, en 1955. Juan XXIII también tiene un importante discurso sobre el arte sagrado. Pero ya en la década de los sesenta fue Pablo VI quien inundó con discursos, alocuciones y referencias sobre el tema, las publicaciones eclesiásticas. Es verdad que en esta época de especial sensibilidad conciliar fue la propia Iglesia la que se enfrentó, revisando, todas las cuestiones, que adquirieron nueva luz y protagonismo, no solo en el panorama eclesial sino que impregnó también el medio seglar y pagano.

Concurren varias circunstancias en esa mitad del siglo XX, que propician aquellas discusiones entre algunas órdenes religiosas, en torno a esta cuestión. Dominicos, benedictinos y jesuitas, parecen rivalizar en exponer argumentos en torno a la renovación litúrgica y, por ende, a los templos, a su ajuar y a sus imágenes. La reconstrucción de tantas iglesias españolas y europeas plantean las clásicas discusiones de *formas tradicionales y consagradas o renovación, ruptura y vanguardia*. Arquitectos, escultores, pintores, orfebres y una legión de teóricos plantean los temas con gran vivacidad y apasionamiento.

No podemos olvidar que en ese momento histórico está candente la mas enconada polémica sobre «arte abstracto» y «arte figurativo» en pintura y escultura; también la arquitectura utiliza nuevos materiales con abolición de los decorativismos arrastrados de los estilos clásicos, y que, entre los teólogos y los artistas, se plantean cuestiones como la distinción entre lo *sagrado*, lo *religioso* o lo simplemente *decorativo*; sobre *imágenes de culto*, de *devoción* o *descriptivas*, son temas favoritos entre los expertos. Pintores como Chagall, Matisse, Rouolt o Sutherland son llamados a decorar las nue-

vas iglesias, las polémicas nuevas iglesias, como la Capilla de Nuestra Señora du Haut, en Ronchamp, por Le Corbusier en 1955; o la del Rosario en Vence que, en 1951 decoró Matisse; o la catedral anglicana de Coventry, en 1951, cuyo frontal principal pintó Graham Sutherland. Y en España, en 1956 los arquitectos Lahoz y G. Paredes hacen «Aquinas», Miguel Fisac «Alcobendas», y en 1962, la iglesia de «Aránzazu» por Laorga y Sáenz de Olza, tras diez largos años de polémica. Polos significativos como estos van marcando la discusión y hasta el escándalo en esa mitad del siglo XX. Y si bien estos ejemplos alcanzan gran difusión son otras muchas iglesias y capillas las que viven esta renovación estilística.

A nosotros nos tocó vivir muy de cerca, por los años 1956-57, la construcción de la Universidad Laboral de Córdoba, regentada por la Orden Dominicana de Predicadores. Su Iglesia fue un verdadero alarde en construcción de estructura metálica, apoyada en tres puntos. Contiene avanzadas vidrieras debidas a Molenzun y Escassi; un viacruxis en piedra y bajorrelieve de Lapayesse, y otras esculturas debidas a Amadeo Gabino; mosaicos de Vaquero Turcios, y pinturas de escenas evangélicas, en las que algo colaboramos, de la mano de Millares, Rivera o Povedano y Germán Calvo... De modo semejante fueron muchas las obras realizadas al servicio del culto cristiano extendidas por toda la geografía española, con los postulados de una nueva concepción estética.

Es lo cierto que fueron años de gran vivacidad el replanteamiento sobre el arte y la Iglesia de nuestro tiempo, y que, pasada aquella etapa, padece hoy un singular letargo. En Sevilla, como luego veremos, las aguas fueron tranquilas, viviéndose una esplendorosa tradición de los siglos XVI y XVII; el pueblo se identificó con aquellas formas religiosas trasladadas al siglo XX, aceptadas como permanentes y estables, sin atisbos de arcaísmos. Mas bien parecieron extrañas las tímidas propuestas del arte propio de nuestro siglo XX. Hay, pues, un rechazo a todas las novedades, incluso algunas propuestas fueron consideradas heterodoxas, siendo peligrosa su defensa. A este respecto conviene recordar que hasta el año 1957, la Archidiócesis de Sevilla, tiene en el cardenal Segura el más celoso guardián del dogma y las costumbres, con predominio de un gran provincianismo en la urbe, y que todo el aislamiento internacional de España, lo sufre Sevilla de modo muy acusado.

Resumiendo lo que pudo producir aquel rebrote y pujanza del tema que nos ocupa, que se extendió por los años 50 y 60, creemos que se debió a

razones socio-políticas, con una repercusión en la economía, que tuvo incidencia de una forma masiva y febril, también la reconstrucción de la España y la Europa arrasadas por las guerras civil y mundial, respectivas; creemos que los tesoros perdidos en las contiendas y su reconstrucción, planteado en términos de reconstruir copiando el pasado o hacer algo nuevo, tuvo mucho que ver con la polémica. No menos tuvo que ver la revolución que vivía el arte en esos momentos: la vanguardia artística de los ismos, los nuevos materiales de una arquitectura más funcional, y los antagonismos entre arte abstracto y arte figurativo. Una tercera causa la encontramos en ese momento revolucionario de la Iglesia que fue el Concilio Vaticano II, que si bien fue una sorpresa en todo el mundo la convocatoria de Juan XXIII, con ese aire de renovación y "aggiornamento", sí había un clima de agitación en las postrimerías de Pío XII, que se extendió hasta el postconcilio de Pablo VI, con la cuestión que aquí nos ocupa.

Pero esa inquietud no ha seguido desde los años setenta. Ahora es un tema dormido. Hay una cierta tolerancia, como si fuese un tema que no interesa no solo a los artistas sino tampoco a la Iglesia. Templos góticos y barrocos saturados de retablos, imágenes y decoraciones, conviven con esas otras, modernas y vacías, como capillas de los hermanos luteranos y calvinistas. Ya no existe el escándalo y, por ende, la polémica.

2. LA VOZ DE LA IGLESIA

Ni la Jerarquía, ni los artistas o mecenas, ni el pueblo llano, tienen la sensibilidad dispuesta en esa dirección. Desde el Vaticano II con su *Constitución* sobre la Sagrada Liturgia, de hace treinta años, apenas hay documentos que traten esta cuestión, hasta el *Nuevo Catecismo*, que le dedica solo cuatro puntos, eso sí, de tal hondura que no me resisto a entresacar algunas frases:

« El hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, expresa también la verdad en su relación con Dios Creador mediante la belleza de sus obras artísticas. El arte, en efecto, es una forma de expresión propiamente humana; por encima de la satisfacción de las necesidades vitales, común a todas las criaturas vivas, el arte es una sobreabundancia gratuita de la riqueza interior del ser humano. Este brota de un talento concedido por el Creador y del esfuerzo del hombre, y es un género de sabiduría práctica que une

conocimiento y habilidad para dar forma a la verdad de una realidad en lenguaje accesible a la vista y al oído. El arte entraña así cierta semejanza con la actividad de Dios en la creación, en la medida en que se inspira en la verdad y el amor de los seres. Como cualquier otra actividad humana, el arte no tiene en sí mismo un fin absoluto, sino que está ordenado y se ennoblece por el último fin del hombre. » (*Catecismo de la Iglesia Católica*, n° 2.501).

« Por eso los obispos deben personalmente o por delegación vigilar y promover el arte sacro antiguo y nuevo en todas sus formas » (2.503) . Y sigue el punto 2.513: « Las Bellas Artes, sobre todo el arte sacro, están relacionadas por su naturaleza con la infinita belleza divina, que se intenta expresar, de algún modo, en las obras humanas. Y tanto mas se consagran a Dios y contribuyen a su alabanza y a su gloria, cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras a dirigir las almas de los hombres piadosamente hacia Dios ».

3. DESDE SEVILLA

Pero volvamos la vista a Sevilla. Es esta una de las ciudades, si exceptuamos Roma y otras italianas, que más manifestaciones del arte cristiano ostenta. Desde su conquista por el Rey Santo se han prodigado las iglesias, conventos y capillas con gran abundancia del arte cristiano. Su imaginería pasional del siglo XVII, señalan un estilo de representaciones singulares que ya marcarán toda la producción posterior hasta nuestros días. Y conectan estas representaciones pasionales de manera tan peculiar con el sentir del pueblo sevillano que después de estos tres siglos siguen vigentes, cuando no en aumento, los cultos y devociones a esas representaciones imagineras. Es por ello que, hablar hoy del arte sagrado en Sevilla, supone un enfoque único que hay que tener presente, pues si bien es una ciudad que vive intensamente su fe a través del culto a las representaciones imagineras, también es una ciudad de espaldas a la aceptación de una imaginería específica del arte del siglo XX.

Es fenómeno complejo, que sobrepasa cualquier análisis simplificador, observar en los finales de este siglo XX, como siguen creándose imágenes sagradas con los mismos cánones estéticos, incluso con la misma pátina y huellas que produce el tiempo, a semejanza de aquellas que hicieron los

ilustres artistas del barroco sevillano. Se puede decir que, en este sentido, sí está en auge el arte sagrado en Sevilla, y que por un mimetismo natural que producen las cosas de la capital, siguen influyendo estas obras en toda su provincia, y más allá de estas fronteras.

No nos referimos, pues, a una crisis de religiosidad, de culto o veneración a las imágenes sagradas, pues quizás no haya otra ciudad en el mundo que haga más pública manifestación litúrgica que la Sevilla cofrade. Mucho menos nos referimos a la auténtica vivencia del cristianismo, de difícil cuantificación, sino a ciertos signos externos de su liturgia. Solo basta recordar, para ello, la gran cantidad de acontecimientos religiosos públicos que ocurren en Sevilla en el último cuarto de siglo: sus procesiones pasionales, de gloria o marianas son continuas y reiteradas; y acontecimientos extraordinarios como fueron las Misiones, Coronaciones Canónicas, Beatificaciones, Congresos Eucarísticos, visitas del Papa, etc. Pero no es eso, en realidad, lo que reclama nuestra atención, sino el evidente anacronismo del arte religioso que se hace en Sevilla. Porque es evidente que esas obras, que durante varios siglos vienen saliendo de las manos de los artistas sevillanos, ignoran todas las preocupaciones estéticas del arte del momento en que se realizan; de espaldas a sus contemporaneidad, fijan su inmóvil mirada en los modelos de la contrarreforma.

Ante esta realidad nos surgen infinitas preguntas: ¿Es que hay una única manera de expresar la sacralidad para el arte sevillano? Es que los artistas contemporáneos carecen del genio necesario para conectar con lo sagrado y con el pueblo con el lenguaje artístico de su tiempo? Es que falta una vivencial actualización de fe, capaz de dar frutos contemporáneos de arte? ¿Qué impide o impidió en su día la evolución natural de las formas artísticas y religiosas? Estas imágenes de Sevilla son universales y transmisibles a otros pueblos y contextos culturales, o es un lenguaje crítico del pueblo sevillano?...

También es cierto que el auge y la efervescencia del arte sacro comentado al comienzo tiene en Sevilla algunas repercusiones en las nuevas iglesias que, por las décadas de los cincuenta y sesenta, se realizan en la capital, particularmente en las nuevas barriadas. Hasta aquí llegan, aunque muy tímidamente, esas inquietudes que desde el campo del arte, y en especial desde la Iglesia, invaden Europa. Y dada la religiosidad y ortodoxia de los artistas sevillanos, alguna huella debieron dejar las reiteradas alusiones de los Papas al tema del arte.

4. HABLAN LOS ULTIMOS PONTÍFICES

Así, Pío XII, en un discurso del año 1952, dice: «*La función del arte es la de romper el estrecho y angustioso recinto en que se siente encerrado el hombre y abrir a su anhelante espíritu una ventana hacia el infinito*».

Y Pablo VI, en una alocución a los artistas italianos, en 1964, se sinceró: «*Tenemos necesidad de vosotros. Nuestro ministerio tiene necesidad de vuestra colaboración. Pues, como sabéis, nuestro ministerio es el de predicar y hacer accesible y comprensible, más aún, emotivo, el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. Y en esta operación que trasvasa el mundo invisible en fórmulas accesibles, inteligibles, vosotros sois maestros. Es vuestra tarea, vuestra misión; vuestro arte consiste, precisamente, en recoger del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabras, de colores, de formas, de accesibilidad. Y no es solamente una accesibilidad como pueda ser la del maestro de lógica o de matemáticas, que hace comprensible los tesoros del mundo inaccesibles a las facultades cognoscitivas de los sentidos y a nuestra percepción inmediata de las cosas. Vosotros también tenéis esa prerrogativa por el hecho mismo de hacer accesible y comprensible el mundo del espíritu, conservando a este mundo su inefabilidad, el sentido de su trascendencia, su ambiente de misterio, la necesidad de conjuntarlo al mismo tiempo con la facilidad y con el esfuerzo. Esto - quienes entienden lo llaman 'Einfühlung' - la sensibilidad, es decir, la capacidad de advertir por medio del sentimiento lo que a través del pensamiento no se podría comprender ni expresar, lo hacéis vosotros. Y en este vuestro estilo, en esta vuestra capacidad de traducir al círculo de vuestros conocimientos - ciertamente fáciles y felices, o sea sensibles, es decir, aquellos que con sola la visión intuitiva se columbran y se disfrutan -, repetimos, vosotros sois unos maestros. Y si nos faltara vuestra ayuda, el ministerio sería balbuciente e incierto y tendría que hacer un esfuerzo, diríamos, para hacerse artístico o, mejor, para hacerse profético. Para alcanzar la fuerza de la expresión lírica de la belleza intuitiva necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte*».

No se puede decir más sobre la dignidad y finalidad del arte, ni de la responsabilidad de los artistas cristianos, aunque el Papa sigue diciendo más cosas que cobran mayor relieve cuando conocemos la gran talla intelectual de Pablo VI, que, de no haber sido Papa, también sería reconocido como una de las mentes más lúcidas del siglo XX.

El actual Papa, Juan Pablo 11, en el discurso a la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia (12-X-95), se identifica plenamente con Pablo VI: *«No se ha dejado de pensar de la promoción de nuevos bienes culturales facilitando a los artistas estimulantes contenidos teológicos, litúrgicos, iconográficos; motivándolos con nuevos y dignos trabajos; profundizando una renovada alianza entre artista e Iglesia, como ya deseaba el Concilio y el inolvidable Papa Pablo VI apasionadamente propugnaba y materializaba» «Actuad de suerte que el arte continúe celebrando los dogmas de la fe, enriqueciendo el misterio litúrgico, dando forma y figura al mensaje cristiano, haciendo sensible el mundo invisible» Y prosigue dirigiéndose a los miembros de la Comisión: «¡Que misión tan noble! No ahorréis energías al promocionar el arte sacro. Es sabido que la peculiaridad del arte sacro no consiste en ser una decoración sencillamente superpuesta a las realidades que, por otra parte, resultaría insignificante. En tal caso el arte se reduciría a un embellecimiento estético de un subyacente ser informe»*

«En Dios, lo sabemos perfectamente, la belleza no es un atributo derivado sino que coincide con su misma realidad que es gloria. Cuando la Iglesia llama al arte a acompañar la propia misión, no es solamente por razones de estética, sino por obedecer a la lógica misma de la revelación y la encarnación. No se trata de suavizar con imágenes tonificantes el camino áspero del hombre, sino de ofrecerle la posibilidad de tener desde ahora una cierta experiencia de Dios, el cual concentra en sí todo lo que es bueno, bello y verdadero».

Ante los párrafos anteriores ¿quien no se siente interpelado si además de artista es cristiano? De esas magistrales voces sale, junto al reconocimiento y dignificación de los artistas, una exigencia inexcusable para los hijos de la Iglesia, tanto si profesan la actividad artística como si tienen alguna responsabilidad en este campo, vinculándolos a la misión evangelizadora de la Iglesia con notas singulares.

Con tan claras propuestas del Magisterio nos asalta la duda al analizar el estado actual del arte sacro en la Iglesia de Sevilla; y la duda nos enfrenta al siguiente dilema: o no hay artistas en Sevilla o estos no son cristianos. De lo que estamos seguros es de la gran actividad del arte en nuestros días, pues nunca se han realizado tantas obras, ni hubo tal prodigalidad de exposiciones, certámenes y concursos, ni los medios de difusión dedicaron un espacio al fenómeno de la creatividad artística, a

sus autores y promotores. Y por otra parte, de lo que no cabe duda es de la claridad y de la autoridad del mensaje cristiano, que, para que reúna toda la solidez de la voz oficial de la Iglesia, ahí está la mención expresa en el Nuevo Catecismo de la Iglesia Católica (2.501), que hemos citado más arriba.

5. LA VOZ OFICIAL DE LA IGLESIA POR EL CONCILIO VATICANO II

Aunque ya lo decía el Concilio Vaticano II en La Constitución sobre Sagrada Liturgia (122): *«Entre la actividad más noble del ingenio humano se cuentan con razón las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre que es el arte sacro. Estas, por su naturaleza, están relacionadas con la infinita belleza de Dios, que intenta expresar de alguna manera por medio de obras humanas. Y tanto más pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza y a su gloria cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras para orientar santamente los hombres hacia Dios».*

Y sigue el Concilio en el punto 123 concretando la línea de nuestra reflexión: *«La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, acepta las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia, para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados».*

Y para concluir con estas citas del Concilio, nos remitimos al punto 127, con unas recomendaciones que orientan a posibles soluciones del problema: *«Los obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes dotados de conocimientos artísticos y aprecio por el arte, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada liturgia. Se recomienda, además, que, en aquellas regiones donde parezca oportuno, se establezcan escuelas o academias de arte sagrado para la formación de artistas».*

6. PABLO VI A LOS ARTISTAS ALEJADOS DEL ARTE SAGRADO

El fenómeno que comentamos en Sevilla, alejamiento de los artistas del tema sagrado, también ocurrió en Italia, y por ello Pablo VI nos da una clave cuando en el año 1964, llamó a los artistas italianos para decirles: *«Hemos sido siempre amigos. Pero como sucede entre los parientes, como sucede entre amigos, estamos un poco disgustados. No hemos roto, no hemos alterado nuestra amistad. ¿Nos permitís hablar con franqueza? Vosotros nos habéis abandonado un poco, os habéis ido lejos, a beber otras fuentes, con la intención legítima de expresar otras cosas, pero ya no las nuestras.*

Sabéis que llevamos una herida en el corazón cuando os vemos dedicados a algunas expresiones artísticas que nos ofenden a Nos, tutores de toda la humanidad, de la completa definición del hombre, de su salvación, de su estabilidad. Vosotros separáis el arte de la vida, y entonces... Pero aún hay más. A veces olvidáis el canon fundamental de vuestra consagración a la expresión; no se sabe lo que decís ni vosotros muchas veces tampoco lo sabéis, y de ahí nace un lenguaje de Babel, de confusión. Y entonces, ¿donde está el arte? El arte debería ser institución, debería ser facilidad, felicidad. Vosotros muchas veces no le dais esta facilidad, esta felicidad, y nos hacéis sentirnos intimidades, sorprendidos y alejados de él.

Para ser sinceros y leales reconocemos que también nosotros os hemos ocasionado algunas tribulaciones. Os hemos turbado porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fértiles en mil ideas y novedades. Nosotros - se os decía - tenemos este estilo, es preciso adaptarse a él; nosotros tenemos esta tradición y es necesario ser fieles a ella; nosotros tenemos estos maestros y es preciso seguirlos; tenemos estos cánones y no hay otro camino. Quizás os hayamos puesto, podemos decir, un peso de plomo a vuestras espaldas; perdonarnos. Luego también nosotros os hemos abandonado. No nos hemos explicado nuestras cosas, no os hemos introducido en la celda secreta donde los misterios de Dios hacen vibrar el corazón del hombre de gozo, de esperanza, de alegría y de embriaguez. No os hemos tenido como alumnos, amigos, interlocutores; por ello vosotros no nos habéis conocido. Y de esta forma, vuestro lenguaje ha sido dócil para nuestro mundo, pero casi atado, sin iniciativas, incapaz de encontrar su libre voz. Y entonces hemos sentido la insatisfacción de esta expresión artística. Y -rezaremos el confiteor com-

pleto- os hemos tratado peor, hemos recurrido a los sustitutos, a la 'oleografía', a la obra de arte de poco precio y de pocos gastos....» Y termina el Papa pidiendo la reconciliación, haciendo las paces, proponiendo recorrer un camino juntos con total respeto a la libertad creadora del artista. Alude al Concilio como al gran pacto de la Iglesia y brazo tendido al artista creador, diciendo: por nuestra parte *«el pacto está firmado. Ahora os corresponde a vosotros suscribirlo».*

Ya, en 1964, en este reconocimiento de culpas, diagnosticaba el Papa dos causas del divorcio de los artistas con el arte sacro: a) la imposición de unos cánones tradicionales, y b) la preferencia por sustitutos de poco precio. Cuando miramos nuestros templos vemos la acertada visión de Pablo VI: imágenes recientes que repiten los modelos de más de tres siglos de tradición, e imágenes de nuevas devociones, dulzonas y estereotipadas, hechas en serie con material de poco precio; y hay un tercer grupo de imágenes del arte contemporáneo que tienen poca presencia y, también hay que decirlo, poca calidad.

7. EL ARTE HOY

Siguiendo el orden de la conferencia que da origen a este escrito, analizábamos los conceptos encerrados en las palabras del título: *Arte-sagrado-hoy- en Sevilla.*

Sería pedante y pretencioso por mi parte analizar ahora el concepto «arte» desde esta Real Academia de Bellas Artes, no así en aquella ocasión que, tratándose de un público culto y universitario, no era un auditorio especializado en cuestiones artísticas. Se dan por ello, aquí, por superados los principios y fundamentos nocionales que allí se expusieron. De todos modos no está de más posicionarnos ante algunas peculiaridades de tan amplio y sutil concepto.

En primer lugar, el eclecticismo de las formas admitidas hoy como arte, donde no habiendo una única línea de referencia estética, permiten convivir, en tiempo y espacio, muy heterogéneas concepciones, a veces totalmente contrapuestas y, a la vez, igualmente válidas. Es por ello, que valoramos por igual, más todavía, sentimos y gozamos con semejante intensidad, obras tan distantes como unas pinturas del paleolítico, unas cerámicas griegas, un icono bizantino, una escultura barroca o una pintura cubista. De

lo que se deduce que no es la época, ni el género, ni la concepción estética lo que delimita el concepto, sino algo más sutil, que marca con un nexo común de trascendente calidad, algo oculto, que se encuentra en todas esas obras, actuando como provocador de nuestra sensibilidad.

Una segunda característica, que valoramos en el arte de hoy, es una nueva estética de «lo feo». Se ha instalado en nuestro siglo la «expresividad» de las formas, por encima de su «armonía»; una desgarrada y agresiva deformidad, y el uso de materiales insólitos y colores aberrantes, por delante del sosegado equilibrio de las proporciones armónicas. Sufre, por ello, cierta postergación el arte que narra, describe o evoca sentimientos elevados, ante el arte que provoca, zahiere o sorprende con instintos primarios. Nos instalamos, pues, junto a los bellos ritmos sedantes y saludables, y, también, frente a las arritmias inquietantes y patológicas; junto a las elaboradas composiciones de universales significados, igualmente, junto a espontáneas expresiones cargadas de personales interpretaciones. En este abanico de aceptaciones artísticas de nuestros días, aparecen con igual cualificación obras elaboradas con gran destreza y virtuosismo, y obras de evidente torpeza técnica; elevadas elucubraciones intelectuales junto a obras infantiles, de primitivos, de salvajes o enajenados mentales.

Y, por último, adquiere hoy protagonismo lo «original y novedoso» por el solo hecho de serlo, en detrimento de la «continuidad perfectible». Se valora la subjetividad del artista, o sea, que la huella diferencial de la personalidad del autor, se valora tanto, que llega eclipsar el

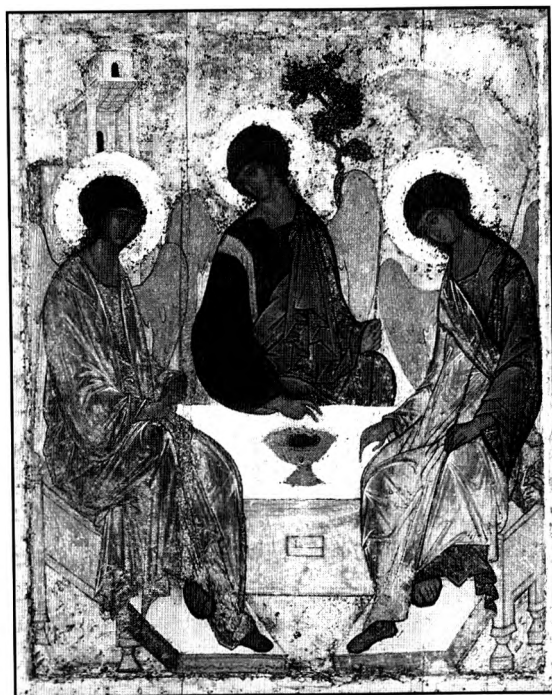


Figura 2

«argumento temático» de la obra. Y, aunque siempre fue así, ahora se potencia a tales extremos que, en vez de «una crucifixión», «una virgen» o un determinado suceso, se habla de «un Picasso», «un Matisse», o «un Chillida», restando la personalidad del artista el protagonismo a la misma obra. Y como podemos intuir desde aquí, este tipo de arte no es el más adecuado para una obra de arte que pretende ser «puente», o fácil vehículo, que nos ponga en contacto con la trascendencia divina sin ajenas interferencias. Tal vez, por ello, vemos como muchos movimientos eclesiales vuelven la vista a las imágenes anónimas del pasado, iconos y formas consagradas por la tradición de orígenes inciertos, cuando no de leyendas de apariciones celestiales. El propio Juan Pablo II habla con entusiasmo de las imágenes que, a principios del siglo XV, pintara el beato ruso Andrej Rublev. (Figura 2).

Sin duda alguna que el Beato Andrej Rublev fue el más renombrado iconista ruso del siglo XV, y, aunque se conocen pocas obras ciertas de su mano, las que hoy conocemos establecen modelos que se siguieron por mucho tiempo en la iglesia; por ejemplo su famosa Trinidad, fechada en 1411, y basada en la experiencia espiritual de San Serghij Radonezhskij, pues no en balde fue discípulo, como monje, del sucesor del santo, Nikon Radonezhskij. No es de extrañar que su fama, tanto de santidad como de buen pintor, llegase a nuestro actual Pontífice, pues fue considerado siempre como el gran maestro de los iconistas rusos. El Concilio «Cien Capítulos», de 1551, propone todos los trabajos de Andrej Rublev como «modelos perennes» para los iconistas rusos.

Es corriente ver en las iglesias y capillas iconos bizantinos, entre los que destaca con una continuada reincidencia Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro. Este modelo tan pródigo en occidente se repite con insistencia, como se puede comprobar en su reciente altar mayor de la Iglesia de San Ignacio de Pamplona (1993), debida a los pinceles del pintor alcoyano Chordi Cortés, que en este mismo año de 1997, pinta un San Felipe Neri para la parroquia sevillana de la Blanca Paloma, y expone sus iconos en la Sala Imagen, durante el mes de septiembre, con un amplio repertorio de iconografía al estilo ruso-bizantino. También comprobamos como hay en la Iglesia modernos movimientos cristianos, cual el Opus Dei, entre otros, que recurren preferentemente a la iconografía medieval. Aunque aquí estamos nombrando autores y obras concretas, lo más singular de estos iconos es su incierto origen en el seno de una comunidad, y su anonimato; algo que lo diferencia, fundamentalmente, del subjetivo arte de autor de hoy.

La figura. 3 reproduce una obra que realizó el autor en 1955. Naturalmente que en aquellas fechas estábamos muy ajenos a estos planteamientos que hacemos ahora, pero interpretamos un gran acercamiento conceptual y religioso entre esta *Última Cena de Juan Cordero*, y la *Trinidad* de Andrej Reblev. Salvando todas las distancias de calidad a favor de este, y cambiando el grafismo simplificador y planimétrico de la rusa, por el neocubismo esquemático y volumétrico que cultivábamos por aquellas fechas, hay que notar que la aperspectiva de ambas obras, su composición de eje simétrico vertical, un cierto naturalismo en las posiciones de las cabezas, y el cáliz en las dos pinturas como objeto central, establecen un paralelismo evidente y no buscado (en aquellos años no conocíamos la obra de Reblev), lo que demuestra que la evolución del lenguaje pictórico hace posible expresar el mismo espíritu religioso, aunque cambien los estilos.

La cuestión respecto al arte es la siguiente: a lo largo de la historia no ha habido una manera uniforme y monolítica de expresión plástica, antes al contrario, cada época y lugar se manifestaron con tintes propios y

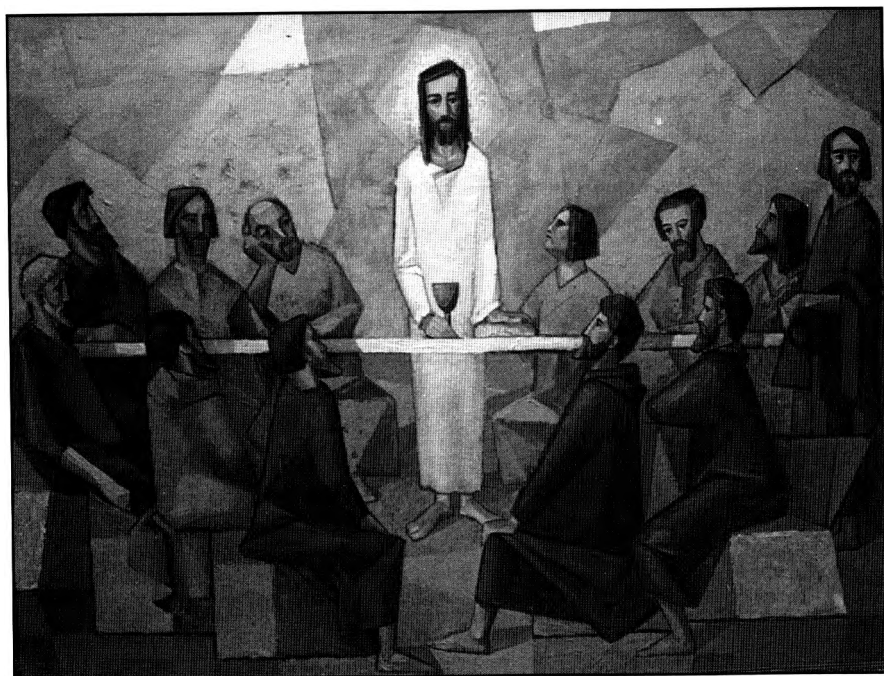


Figura 3

diferentes, que nosotros hoy unificamos con un vocablo común. Cada momento, y también el presente, se expresan en arte con su propia voz. Por eso tenemos que hacemos una pregunta fundamental: ¿Expresa el arte de hoy la realidad de lo sagrado? ¿Es que esa realidad de «lo sagrado» ha sido sustituida por otras sacralidades? ¿O es que realmente vivimos un mundo desacralizado? ¿Vale el arte, como en otras épocas, para hacer de puente entre lo humano y lo divino? Para, como dijo el Papa, «dar forma a la verdad de una realidad en lenguaje accesible a la vista»; «en recoger del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabras, de colores, de formas, de accesibilidad?»

8. LO SAGRADO

Sin entrar aquí en más disquisiciones sobre el arte, sí interesa acercarnos ya al segundo concepto: lo «sagrado», cuyo entendimiento puede ser la clave que nos abra la cuestión que aquí tratamos.

No es fácil definir, ni tampoco delimitar en la práctica, este concepto. Se presenta en contraposición a «lo profano». Para el hombre religioso es más fácil su comprensión, porque ya cuenta con su experiencia personal de la divinidad y de lo trascendente. Y, como dice Max Scheller, «Nadie puede ni siquiera querer describir las vivencias psíquicas que produce una asistencia piadosa de un católico a la santa misa si no posee la fe de la presencia real de Cristo en la Eucaristía». Y aclara Plazaola: «La religión no puede ser estudiada sino desde dentro. Esta es la peculiaridad de la psicología de la religión, que solo en la experiencia personal, es decir, en la fe misma, puede darse la realidad del objeto que se pretende estudiar».

Pero dentro de la historia humana hubo, y hay todavía, muchos pueblos y culturas que tienen distintas sensibilidades ante lo divino, con otros ritos, cultos y relaciones. En la historia comparada de las religiones encontramos como denominador común que «lo sagrado» implica la *separación* o *especialización*; es el rompimiento de lo homogéneo, de lo cotidiano, y una fracción del todo queda marcado, diferenciado, con notas cualitativas. Desde los pueblos primitivos, hasta la sociedades más avanzadas, se han marcado lugares y cosas llenándolas de significados místicos, más allá de los otros elementos de su misma naturaleza del que se han separado, y que permanecen despersonalizados y como amorfos.

La historia de las religiones, apoyándose en la arqueología, encuentra ejemplos muy patentes de «lugares y espacios sagrados» que se evidencian como lugares separados o reservados, consagrados al culto de la divinidad. También tienen en común, estos lugares, su origen sobrehumano, ya que su presencia está originada por un hecho superior a la decisión humana. Antes de una construcción arquitectónica hay una revelación, una designación divina, que toma la iniciativa. Bien se trate de un pilar, una piedra, un árbol, un altar, una montaña, un templo o una imagen, su forma y el lugar siempre tienen un origen sobrehumano. Pues, siendo lo sagrado el vehículo que facilita la conexión con el mundo divino de los dioses, es natural que estos lugares, formas y objetos, sean construidos siguiendo las indicaciones y modelos celestiales. Así Gudea, el rey babilonio, nos recuerda M. Eliade, vio en sueños a la diosa Nidaba mostrándole una tabla donde le reveló los planos del templo. También Senaquerib construyó Ninive según «*el proyecto establecido desde tiempos muy antiguos en la configuración del cielo*». Y para el pueblo de Israel, tanto el tabernáculo como los utensilios sagrados del templo, fueron dictados a Moisés por Yahvé: «*Construirás el tabernáculo con todos los utensilios, exactamente según el modelo que te voy a enseñar*» (Ex. XXV, 8 - 9) «*Mira y fabrica todos los objetos según el modelo que te ha enseñado en la montaña*» (Ibid, XXV, 40). Cuando David dio a su hijo Salomón el plano de las edificaciones del templo, le asegura, que «*todo esto se encuentra expuesto en un escrito de manos del Eterno que me ha dado la inteligencia*» (1 Crónicas, XXVIII, 19). Y Salomón dice en el libro de la Sabiduría, IX,8: «*Tu me has ordenado construir el Templo en tu santísimo Nombre, así como un altar en la ciudad donde Tú habitas, según el modelo de la muy santa tienda que habías preparado desde el principio*». Y el mismo Dios le confirma a Moisés la sacralidad de una parcela terrena cuando dice: «*No te acerques aquí, quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa*» (Ex. III, 5).

Como puede apreciarse por una infinidad de testimonios, hay una universal coincidencia por construir el espacio sagrado, y todos sus complementos, siguiendo orientaciones que sobrepasan la iniciativa humana. Casi todos los actuales santuarios y las imágenes que hoy veneramos, tienen una historia, tradición o leyenda, que remonta su origen a una iniciativa divina; y si bien la historia se encarga de desmentir en muchas ocasiones esas tradiciones, en lo más hondo de los pueblos se mantiene, persistentemente, la convicción del origen milagroso. Desde la Tumba del Apóstol Santiago y el

Pilar de Zaragoza -o los más recientes de Lourdes y Fátima- hasta las veneradas imágenes de la Virgen de los Reyes, del Rocío o la Macarena, hay en todas ellas un origen sobrenatural, adornado de formas parecidas por la imaginación popular, que las convierte en «entes sagrados» por el misterio divino de su origen.

Apreciamos en lo sagrado una nota característica como es la *separación*, por la que se extrae o distingue de lo amorfo, de lo homogéneo y de lo común, una parte, objeto o lugar, por indicación divina, reservándose para su culto; es el más preciso concepto de *consagración*, por el que un objeto, lugar o persona, quedan marcados como sagrados, para el servicio exclusivo divino. Y esa consagración no solo distingue lo profano de lo sagrado, sino que le injerta a este un poder nuevo, una fuerza o virtud misteriosa, que antes no tenía. Lo sacro es inviolable e inaccesible, convirtiéndose en un depósito de fuerzas mágico-religiosas que son al mismo tiempo temor y veneración, sentimiento ambivalente que despierta constantemente lo sagrado, como explica Mircea Eliade en su «Tratado de historia de las religiones». La fuerza que se desprende de lo sacro no es porque sea superior a los demás valores sino que posee «una exclusiva dignidad cualitativa», que es solo comprensible, por las imágenes analógicas con lo divino. En lo sagrado hay una fuerza que trasciende de las cosas de este mundo y que se revelan en él; hay como una *manifestación de lo oculto y misterioso*; late ante lo sagrado un sentimiento de presencia de lo sobrehumano, y por eso despierta ese sentimiento ambivalente de temor y veneración. Y como dice Santo Tomás (Summa III) «*La consagración no confiere solo un título, sino que opera una modificación en la estructura misma del ser consagrado*».

Para un cristiano lo sagrado ha quedado resuelto definitivamente por la misma Divinidad. Ese Dios innombrable, inefable, espíritu puro que no permite la representación, porque ningún ojo humano pudo verlo; ese Ser infinito e incontenible en cualquier ser creado, se manifestó por revelaciones más o menos indirectas a través de hombres excepcionales en el antiguo pueblo judío. En la plenitud de los tiempos, ese Dios invisible entra en la historia hecho hombre verdadero. Este es el único y auténtico «retrato» de Dios, que ha querido manifestarse a escala humana para ser entendido por la naturaleza humana. Jesucristo, dice San Pablo, «*es la imagen visible del Dios invisible*» (Col. I .1 5). Cristo es, pues, quien satisface todas las necesidades del hombre, al aunar en Él las dos naturalezas. Por eso, para el cristiano, lo sagrado es Jesucristo, y cuanto con Él se relaciona: su Madre, sus

discípulos, mártires y santos, sus símbolos, su palabra, su vida... El arte sacro será tanto mas trascendente, cuanto con mayor fidelidad nos acerque a ese modelo humano, de origen divino, que forma un solo Dios en misteriosa unión con el Padre y el Espíritu.

Aparte de esa humanización de Dios en la persona de Cristo, la tercera Persona, el Espíritu, que actúa desde el principio, como saben los cristianos, es quien se manifiesta en el corazón de los hombres y en el seno de la Iglesia. Por medio de su presencia, misteriosa pero real, se hace tangible lo intocable, explicable lo inefable, visible el mismo misterio divino. Con Su ayuda se le manifiesta al ser creado la imagen de su Creador; de una manera misteriosa sus patriarcas, profetas, apóstoles y santos lo experimentaron, y nos lo contaron a su manera.

9. LO RELIGIOSO

Cuando nos referimos a lo sagrado, estamos estableciendo una cima a la que se llega por varios peldaños inferiores. Uno de los peldaños con el que se suele confundir el concepto «sacro» es el concepto «religioso». Distinción ésta que han tratado los más eminentes estudiosos del tema y, por ello, presenta tantos aspectos y matices que invalidarían cualquier reduccionismo, aunque éste se haga con la mejor intención pedagógica.

Lo religioso, en comparación con lo sagrado, es más amplio y vago. En todos los hombres hay una necesidad de referencia y hasta de dependencia de algo o de alguien, que le lleva a ese mundo de «creencias, sentimientos y actos» que le vinculan con poderes trascendentes. A nuestros fines podemos decir que lo religioso produce un sentimiento de dependencia, en tanto que lo sagrado produce un sentimiento de presencia. La emoción religiosa provoca un estado de acercamiento, donde se puede diferenciar la representación de lo representado, que evoca y remite. La emoción sagrada, por diferencia, nos sitúa en presencia de la misma divinidad, y el objeto evocador imagen, objeto o lugar, se eclipsa para dar paso a la otra realidad divina.

Esta sutil metamorfosis, que ocurre por solicitud humana, pero por decisión divina, nos introduce en un terreno subjetivo que solo puede comprenderse plenamente desde «dentro», desde la propia experiencia personal. Pero podemos buscar ejemplos que arrojen luz sobre estos términos: un cris-

tiano, ante una representación teatral sobre la Pasión de Cristo, podrá sentir una emoción religiosa, que hasta le disponga para ponerse en contacto con lo trascendente, pero será otra emoción, la emoción sagrada, la que sienta ante el hecho fundamental de la Consagración del Pan en la Santa Misa.

Para el hombre, lo sagrado, es la divinidad; y para el hombre cristiano, la máxima representación de lo divino es la Encarnación de Dios. Cristo en el centro de la historia es la más perfecta expresión -y comprensión para la mente humana- del misterio de Dios. («*Quien me ha visto a mi, ve al Padre*» (Jn. 14,9); y «*Todo me ha sido entregado por mi Padre, y nadie conoce quien es el Hijo sino el Padre, y quien es el Padre sino el Hijo y aquel a quien el Hijo quisiere revelárselo*» (Lc 10, 22)). Y en la segunda carta a los corintios (4.6) la presencia permanente de Cristo en el tiempo es la Eucaristía, máximo exponente de la realidad sacral entre los hombres. La Virgen, los santos, los profetas y mártires, los sacerdotes, en cuanto «señalados» por Dios y partícipes de su obra son también claros exponentes de la sacralidad divina. El hombre, todo hombre, al estar hecho a «imagen y semejanza de Dios» son sagrados. (Gen. 1, 26-27; Sab. 2,23). Las criaturas todas, la vida y las cosas creadas, en cuanto son obra de Dios, también pueden considerarse sagradas. Para un cristiano, injertado por el Bautismo en Cristo, con el que forma un solo Cuerpo misterioso en la Iglesia, el concepto de sacralidad adquiere otras dimensiones. La unión con Cristo, y la mayor semejanza con El, señalan al cristiano como «cosa» sagrada, con tanta o mayor perfección, cuanto mayor sea la identificación con el «Modelo» divino. «*No soy yo, es Cristo quien vive en mí*», gritaba San Pablo, y también en I Cor. 16, «*Sois templos de Dios y el Espíritu de Dios habita en vosotros*»

Por esa similitud y seguimiento del Modelo, es por lo que los Santos son puestos por la Iglesia a la veneración de los fieles. Son como ejemplos humanos que estimulan la accesibilidad a la divinidad, sirviendo de puente que posibilitan el acceso a lo divino, por haber ejercido algunas de las virtudes del Modelo que todas las posee. La imagen de los santos no solo son intermediarias con el alma inmortal del titular, sino que a través de este, recordando las virtudes que practicaron se pueden alcanzar un descubrimiento personal del Modelo Unico.

Los signos sensibles, como los sacramentos, por los que se manifiesta de modo especial la Gracia Divina, son elementos sagrados por su propia naturaleza, por el fin que persiguen y por su Autor. Así, pues, la más perfecta imagen sagrada es el propio Cristo, y, por extensión, aquellas personas, co-



Figuras 4 (arriba) y 5 (abajo)



sas o signos con que se identifica y lo representan. Ya vemos como dentro del mismo concepto de «sagrado» puede haber grados cualitativos, como va desde el mismo Dios encarnado en Cristo, y presente en la Eucaristía, a una imagen representativa que recoge algunos aspectos sensibles del representado.

Algunas imágenes que reúnen las características citadas de *separación* y *inviolabilidad*, también se elevan por encima de otras imágenes que solo son descriptivas o devocionales, o sea, solamente religiosas. Para descender a ejemplos concretos, que siempre entrañan gran riesgo, pondré primeras, como imágenes sagradas en Sevilla, a la «Virgen de los Reyes» y al «Señor del Gran Poder» que, junto a otras muchas pueden considerarse, sin duda alguna, representativas del arte sacro; son ese tipo de imágenes que, con cierta matizaciones, llamó Juan XXIII «cuasi sacramentales» (*Discurso a la IX semana de Arte Sacro*, 1961). Frente a ellas, podríamos considerar solamente como arte religioso, la bella obra del Torrigiano del Museo de Sevilla, «La Virgen de Belén» y el «Abrazo místico de San Francisco», (Figuras 4 y 5) en el mismo museo, pintado por Murillo, por citar unos ejemplos representativos de esta ciudad.

Aunque pertenecen al ámbito privado, inéditas para el público, mostramos dos obras nuestras, que las consideraremos en este escalón de arte religioso, por cuanto no cumplen las condiciones que



Figura 6

hemos asignado al arte sacro. Una *Anunciación* (Figura 6) de los años cincuenta, con reminiscencias postcubistas y decorativas, presenta la escena libre de elementos accesorios y anecdóticos. La otra *Anunciación* (Figura 7) realizada en estos años noventa, es mas rica en detalles y elementos simbólicos, abandona las estructuras rectilíneas y planas heredadas del cubismo, por las neobarrocas, curvas y rítmicas, de un mayor naturalismo. Ambas obras quieren respirar un espíritu religioso, pero creo que prevalece en ellas el estilo artístico, las huellas de autor, y una búsqueda de belleza formal, que las aparta de la sacralidad, para convertirlas en obras evocadoras de un acontecimiento religioso. Son obras, pues, que



Figura 7

invitan mas a la contemplación estética que a la trascendente presencia de lo divino.

Dentro de la escultura podríamos citar muchas obras de arte religioso que pertenecen al ámbito privado, pero nos complacemos en presentar una excepcional obra de Carmen Jiménez, compañera de cátedra y academia, titulada la *Virgen Niña*, (Figura 8) realizada en 1952, y que pertenece al Ayuntamiento de Sevilla (si bien a la hora de redactar este texto no hemos localizado su paradero). Es una lástima que esta obra, junto a la ganadora del premio nacional de escultura de 1951, constituya casi una excepción en la sensible y exquisita producción de esta escultora, pues bien dotada para la captación de sutiles matices de la forma, espiritualiza los modelos humanos, sin apartarse de la formulación realista, lo que, a nuestro entender, es la base para un auténtico arte religioso.

Como puede verse, por estos ejemplos, a los que podemos agregar otros muchos, las obras hoy en los museos, o en colecciones particulares, carecen de las cualidades de *separación y consagración*, que poseen algu-



Figura 8

nas de las expuestas en los templos. Han salido del uso exclusivo y consagrado de las obras sagradas, y las contemplamos hoy en otro ámbito y contexto, el artístico, que nos produce una emoción diferente a la imagen sagrada. Tal vez esta emoción artística sea la emoción mas próxima a la emoción religiosa. Ello puede servir para comprender el agnóstico, que no ha sentido por la fe la experiencia de «presencia trascendente de lo divino», un modelo humano de acercamiento, por caminos que no explica la razón: el sentimiento de Absoluto e Inefable de Dios.

10. ARTE DECORATIVO, ORNAMENTAL E ILUSTRATIVO

Además de estos dos apartados, que venimos llamando arte sacro y arte religioso, podríamos establecer otro escalón inferior, en una teórica escala jerárquica, que llamaríamos simplemente, arte decorativo. Este sí tiene por objetivo embellecer y adornar las obras religiosas y de culto a la divinidad; al mismo tiempo podríamos otorgarle una función ilustrativa o didáctica. Los ejemplos para este grupo son tan abundantes que en él caben todos los retablos de nuestras iglesias, las pinturas de sus muros y bóvedas, las muchas escenas vegetales, animales y humanas que recubren ornamentos y utensilios del culto. Son tan ricas y variadas estas manifestaciones del arte decorativo en nuestra ciudad, que muchas veces tememos que invadan, contaminando con su abundancia, parcelas que requieren mayor austeridad y hondura, por su significado sacral y religioso.

En este apartado de arte decorativo es donde tenemos mayor abundancia de ejemplos en nuestra ciudad. Desde el monumento a la *Inmaculada* de Coullaut Valera, o el San Fernando de Joaquín Bilbao, a las portadas de nuestra catedral y de tantos templos sevillanos, hay el mas variado repertorio religioso que cumple una función decorativa e ilustrativa, mas que una presencia que invite a la veneración.

Dentro de esta pintura religiosa y decorativa, queremos traer aquí las tablas sobre la pasión de Cristo, que decoran el paso procesional del Cristo de las Misericordias, de la Parroquia de Santa Cruz, realizadas por nuestro compañero de Academia y catedrático de la facultad de Bellas Artes, Francisco García Gómez. Son un ejemplo de pintura decorativa, que ilustran, con estilo de evocaciones goticistas, las escenas de la Pasión.

Esta sutil clasificación, como es fácil de comprender, tiene mucho de

subjetiva y, por ello, cualquier agrupamiento de este tipo no es definitivo y permite una continua revisión. Solo perseguimos facilitar unas pistas para establecer un poco de orden en la gran producción indiscriminada del llamado arte sacro.

Hay un fenómeno que explica el valor de la imagen sagrada. Aún esas que hemos distinguido como «cuasi sacramentales» pierden su poder carismático y trascendente al presenciar sus reproducciones y estampas. Pierden esa cualidad y se convierten en decorativas, cuando vemos sus reproducciones cerámicas a las puertas de sus templos, o sus abundantes y variadas réplicas policromas como fetiches y amuletos. Sirven estas reproducciones para recordarnos el original, para caer en la cuenta de la presencia única que se oculta en el templo, pero, evidentemente, nadie trata de suplantarlo el original por estas réplicas. Sirva esta experiencia para que el cristiano comprenda mejor el valor «recordatorio» de cualquier imagen, de todas las imágenes, que las distancia de la verdadera y trascendente del original divino.

11. HOY

La tercera palabra del título dice «hoy»; ella nos acota y limita el tema, pero también nos obliga a ciertas consideraciones que pueden salir distorsionadas por la implicación y proximidad de miopía que tenemos.

¿Cuales son las diferencias esenciales entre el tiempo presente y el pasado? Hacer un análisis minimamente aproximativo desborda nuestras posibilidades. Por ello vamos a trazar un marco con algunas alusiones que propicien nuestro enfoque de la actualidad.

El «hoy» no es una referencia literal sino indicativa; nos referimos, ciertamente, a nuestros días pero más generosamente queremos hablar de esta segunda mitad del siglo XX. El hoy para muchos comenzó con las explosiones de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, con la división de Europa, la guerra fría, la era espacial, la eclosión de las comunicaciones, el achicamiento del planeta con sus interdependencias y la información instantánea. También con los mitos y las crisis de las ideologías, las guerras locales, los nacionalismos; los fundametalismos y sus consecuencias terroristas. Con las nuevas plagas fin de siglo: drogas, sida, abortos, hambre, paro, emigración;... y los nuevos ídolos: las tecnologías, la economía, el sexo, el consu-

mo, y todas las nuevas formas del hedonismo. Una creciente secularización de la sociedad que trae relajación y amoralidad en las costumbres; y una cultura de masas que uniforma y deshumaniza. Se mitifican e idolatran conceptos de siempre, pero con un nuevo tinte: se defiende la libertad como bien supremo del hombre, pero una libertad que conduce a la indeterminación y huye de la Verdad Absoluta. Hay también rebrotes menos negros que mantienen la ilusión y la esperanza, pero predominan las notas negativas que hemos señalado.

En España, con la implantación de la democracia, el estado de las autonomías, el socialismo, la integración en Europa, las presencias ecologistas y feministas... Se habla de la politización del arte de los años sesenta. Las condiciones inciertas socio-culturales de ese periodo político de grandes tensiones y conflictos que, sin duda, ha debido tener influencias en el arte y los artistas, pero no creemos que sea una causa de influencias mecánicas directas, como pretenden algunos críticos, ni creemos que las políticas que afectan al conjunto de la sociedad sean determinantes para la producción de un arte u otro. Es más profunda la motivación que altera la creación artística y hace posible que afloren nuevos modelos representativos.

12. EL HOY EN LA IGLESIA

El hoy en la Iglesia es la etapa postconciliar. Las consecuencias ecuménicas del mensaje cristiano actualizado en el Concilio Vaticano II. Efectivamente, hemos vivido casi cuatro siglos con las huellas y bajo las directrices del Concilio de Trento. Aquel espíritu militante y combativo de la Contrarreforma (o verdadera Reforma Católica como gusta decir a muchos) marcó la liturgia, los ritos, las formas, habiéndose apropiado de muchas cosas profanas, heredadas del Renacimiento pagano, infundiéndole sello eclesial. Esta beligerante etapa de la Iglesia convirtió los cultos en catequesis misionales de servicio social; los cultos se desbordan fuera del templo, invadiendo las vías públicas; todas las actividades profanas y seculares tenían tintes eclesiales. La persecución de las herejías y de los herejes era obsesión. No es extraño que en Trento, en el Decreto de las Sagradas Imágenes, (sección XXV) después de las preceptivas normas, se dijese: «*Y si alguno enseñare o creyere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado*».

Proliferan las ordenes religiosas que se interesan por el tema, estableciéndose una especie de competición en fundaciones, edificación de iglesias, conventos y capillas, con las singularidades de sus santos fundadores. El espíritu del barroco trabajó a favor de esa exuberancia de signos, formas e imágenes, que han llegado hasta nuestros días. Para apreciar el contraste entre el Concilio Tridentino de ayer y el Vaticano de hoy, en esta materia litúrgica, basta con abrir los ojos al entrar en nuestras iglesias; por ejemplo, en Sevilla, parroquia del Salvador o su vecina capilla de San José de la calle Jovellanos (Figura 9), con referen-



Figura 9

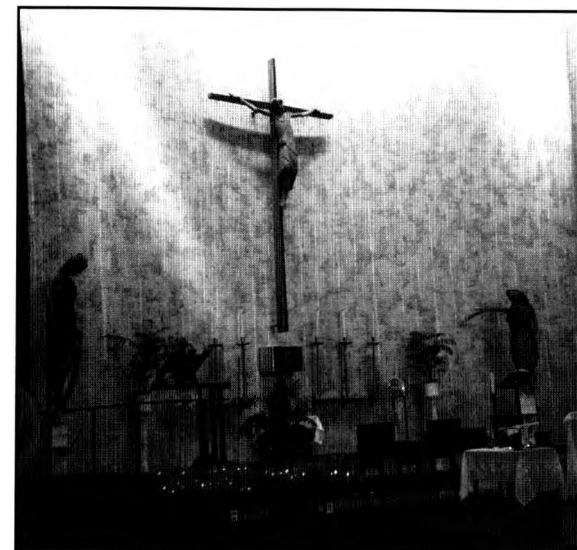


Figura 10

cia al primero; frente a la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios o la iglesia de los Padres Blancos del mismo barrio (Figura 10), con referencia al segundo. Mientras en las dos primeras se nota la abundancia de imágenes y signos sobrecargados, en las dos últimas se detecta una limpieza iconoclasta, casi desnudas de imá-

genes y símbolos, que no parece que sea ese el espíritu del punto 125, de la Constitución Vaticana, cuando dice: «*Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; (aunque matiza) con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa*». De eso a convertir algunas iglesias en angares o naves de fábrica, más próximas a las capillas de los hermanos luteranos y calvinistas que a la tradición católica, hay distancia.

En muchas de estas nuevas iglesias falta hasta el Crucifijo, que hoy es imprescindible en la liturgia de la misa, una tradición que siempre estuvo presente en el Santo Sacrificio, aunque no se implantara con carácter obligatorio hasta el año 705 por el Papa Juan VII. Y como la exuberancia barroca a que nos hemos referido, lo fuese postergando, el Papa Benedicto XIV tuvo que proclamar en 1746: «*Es violar las leyes e la Iglesia poner solamente un pequeño Crucifijo ante una imagen o un cuadro*». Y Pío XI I en la encíclica «*Mediator Dei*» censura a «*quienes quieren prescindir de la imagen de Cristo crucificado y doliente*». Aunque también es cierto que con la nueva liturgia no hay un momento concreto en que el sacerdote tenga que mirar el Crucifijo, que actualmente el nuevo Ritus (II,6) dice: «*et Altari, sen Cruci desuper positae, profunde se inclinat*» en vez de la antigua rubrica que decía: «*et Altari, sen imagini Crucifixi, desuper positae, profunde se inclinat*». Sea como sea la discusión entre teólogos, es importante el peso de la tradición, para no prescindir de tan fundamental símbolo, en lugar preferente de toda la liturgia.

El hoy de la Iglesia no podemos medirlo por el signo externo de su liturgia ni por el uso de las imágenes sagradas, pero sí que ello refleja la realidad de un cambio más profundo. Hoy la Iglesia, con el espíritu del Vaticano II, se examina a sí misma, y también ofrece sus soluciones a todo el mundo. La Iglesia Madre y Maestra quiere ser más sencilla, abierta, universal y acogedora. Y al adaptar el mensaje eterno a la diversidad de los hombres de hoy, se corren riesgos de mesianismos, de vulgarización de los ritos al acercarlos al pueblo, de una humanización de aquello que, por naturaleza, es misterio divino. A esto llamaba Pablo VI «*un humanismo pagano*»; «*Me siento -decía- lleno de inquietud por la suerte terrena y eterna de los hombres y los pueblos de nuestra sociedad, amenazados por la apostasía, amenazados por la degradación moral, el hundimiento de la moral lleva consigo el hundimiento de la sociedad. El rostro de Dios se ha ofuscado y para*

muchos hombres se ha hecho irreconocible. El hombre ha oscurecido la imagen de Dios en las conciencias de las generaciones».

Puede que la parquedad de imágenes sagradas en la liturgia de hoy obedezca a una profundización o madurez del cristiano en el misterio de la Encarnación. Como escribe el Cardenal Primado de España en Febrero de 1995, en la presentación de la obra «Cristo en el Arte» de M. Jover. «*Cada creyente, desde su fe, puede lograr el propio retrato de Cristo. Y éste será, sin duda, el mejor de todos, por muy bellas y estéticamente valiosas o trascendentes que puedan parecernos las interpretaciones realizadas por los grandes artistas de la humanidad*». El cristiano descubre que el cristianismo no es una religión, ni una ideología, ni siquiera el seguimiento de Cristo con un culto y una moral..., que, aunque pueda ser todo eso, es, sobre todo, una encarnación vital. Sus actos y cultos no son simples recuerdos y conmemoraciones, ni evocaciones de hechos históricos, es, en cambio, una prolongación, una continuación de la misma vida divina. El Bautismo es un verdadero injerto en la misma naturaleza de Cristo. Por todo ello, una imagen con los aspectos físicos, incluso los síquicos, de Cristo, no es suficiente para quienes pretenden una identificación total; en suma, ser otros Cristo viviendo Su vida como injertos de la misma vid.

El acto central del cristiano, la Misa, es una celebración en presente, una actualización, en donde, de manera misteriosa, se hace presente Jesucristo. Es más: es el propio Jesucristo quien actúa y se ofrece en sacrificio real y nuevamente al Padre. En la participación Eucarística, el cristiano se come real y misteriosamente a Cristo, quien se hace realidad presente en el cuerpo del cristiano, y, todavía más trascendente, el mismo cristiano se hace presente en el Cuerpo vivo de Cristo, Hombre y Dios.

Tras estas experiencias místicas y vivenciales, cualquier aproximación por medio del arte, se queda fuera y superficial. Por ello, piensan algunos teólogos, que el arte cristiano, en determinados niveles, puede ser más obstáculo que ayuda para acercarse al misterio, que actúa directamente para instalarse en el corazón del hombre por el espíritu Santo. Las apariencias sensoriales solo pueden producir un acercamiento a lo accesorio y a los hechos históricos que, ciertamente, facilitan la unión directa con la Divinidad, pero nunca pueden sustituir la eficacia del sacramento ni la acción de la Gracia. Seguro que en esta dirección apuntaban las palabras del Cardenal Primado de España, que hemos citado hace un momento.

Al llegar este final del segundo milenio de su historia, la Iglesia quiere hacer revisión de esta historia, para ajustarse a la misión que tiene encomendada. Organiza un gran jubileo, en cuya preparación estamos. El Papa Juan Pablo II, el 10 de noviembre de 1994, hace pública su carta apostólica *«Tertio millennio adveniente»*, en la que hace una reflexión y una llamada a todas las iglesias, y a todas las religiones, para una preparación ecuménica ante el gran reto del año 2000. Pensamos que, al igual que el Concilio Vaticano II dejó huellas y marcó directrices para el arte sacro, también este gran jubileo replanteará muchas cuestiones que atañen a la creación artística en su relación con el cristianismo. Y una reflexión-revisión individual, y también colectiva de las instituciones, sobre la actitud de los fieles y la iglesia jerárquica ante el fenómeno de las expresiones del arte imaginero actual, debe preocuparnos.

13. EL USO DE LAS IMÁGENES

Pero la Iglesia de hoy, y la de siempre, ha sido tajante en este tema. Siempre recomendó las imágenes, incluso en épocas de cierto peligro idólatrico. Tenemos noticias gráficas desde las catacumbas, y textos escritos desde el siglo VI, en que San Gregorio Magno reprende a Sereno, obispo de Marsella, por haberse pasado un poco destruyendo imágenes. *«Había llegado a nuestro conocimiento que, movido por celo inconsiderado, destruiste imágenes de santos con la excusa de que no debían ser adoradas; pero te reprendimos por haberlas destruido. Una cosa es adorar una pintura y otra conocer, a través de la historia pintada, qué es lo que hay que adorar. Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, eso es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar; en ella los ignorantes ven los ejemplos que hay que imitar y leen los que no saben leer. Por eso, para los paganos, la pintura equivale a la lectura»* (Eist. 11,13). Las pinturas, inspiradas por el Espíritu, quedan, pues, igualadas por San Gregorio, a la misma Biblia.

La Iglesia siempre ha estado en guardia sobre el riesgo de idolatría, que es lo que, de un modo u otro, ha motivado la intervención de los teólogos y la jerarquía, para evitar las desviaciones culturales de los fieles. Sobre todo en determinadas épocas que, bien por la proximidad a los cultos paganos o por una sensualidad mal entendida, el riesgo era mayor y la Iglesia ha

extremado una vigilancia, tal vez mal entendida. Eso fue, lo que en el siglo VIII, llevó al Papa León III, a proclamar la iconoclasia, que tanta confusión creó en algunas almas. Ya en el Concilio de Trento, en el Decreto sobre las sagradas imágenes, quedó sancionada la postura del Magisterio de la Iglesia: *«se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen María y de los demás santos, y que se les ha de tributar la honra y veneración debidas, no porque se crea que hay en ellas una divinidad o una virtud por la cual merezcan el culto, o porque se les deba pedir alguna cosa, o porque haya que poner la confianza en las imágenes, sino porque la honra que se les rinde a las imágenes revierte en los prototipos que ellas representan, de tal manera que, por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales nos descubrimos o nos postramos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza ostentan»*.

Desde entonces una relación casi ininterrumpida de los Santos Padres, han ratificado el valor de las imágenes sagradas; hasta el más reciente documento oficial de la Iglesia, el nuevo Catecismo, que dice: *«El arte sacro verdadero lleva al hombre a la adoración, a la oración y al amor de Dios Creador, Santo y Santificado»* *«Por eso los obispos deben promover al arte sacro antiguo y nuevo en todas sus formas»*. Juan Pablo II, en la homilía del 6 de abril de 1995, con motivo de la restauración del «Juicio Final» de Miguel Ángel, hace una apología del arte al servicio de la fe; y sitúa en su lugar la representación del desnudo en el arte, diciendo: *«Si es cierto que el cuerpo representa la 'kenosis' de Dios y que en la representación artística de los misterios divinos se debe expresar la gran humildad de ese cuerpo para que lo que es divino pueda manifestarse, es también cierto que Dios es la fuente de la belleza integral del cuerpo.»*

«Parece que Miguel Ángel, a su manera, se dejó guiar por las sugestivas palabras del libro del Génesis que, al contemplar la creación del hombre, varón y hembra, resultaba que estaban desnudos, pero no tenían vergüenza». *«La Capilla Sixtina es justamente el santuario de la teología del cuerpo humano. Al dar testimonio de la belleza del cuerpo humano, creado por Dios como varón y hembra, de un cierto modo expresa también la esperanza de un mundo transfigurado, el mundo que inauguró Cristo Resucitado, y también antes el Cristo del Monte Tabor...»* Y termina con esta afirmación definitiva: *«los frescos que contemplamos nos introducen en el mundo del contenido de la Revelación. La verdad de nuestra fe nos habla aquí por todas partes. De ella, el genio humano ha extraído su inspiración, empeña-*

do en revestirla de formas de inigualable belleza. Es por esto por lo que el Juicio Universal suscita en nosotros sobre todo el deseo vivo de profesar nuestra fe en el Creador. Y al mismo tiempo, nos estimula a reforzar nuestra adhesión a Cristo Resucitado, que en el último día veremos como Supremo Juez de vivos y muertos. Ante esta obra de arte, nosotros confesamos a Cristo».

14. SITUACIÓN DE LA IGLESIA ANTE EL ARTE SAGRADO EN NUESTROS DÍAS

Con espíritu abierto pero prudente a la modernidad, la Iglesia rechaza por igual todas aquellas obras que pudieran considerarse indignas de lo que representan, tanto por el contenido, simbolismo y actitudes, como por los materiales poco nobles o perecederos. Rechaza, de igual modo, las obras del hiperrealismo exagerado de resinas y poliéster, como las ramplonas y edulcoradas imágenes de pasta de madera hechas en serie, que en Francia llaman de Sant Sulpice y aquí se identifican con las de Olot. También rechaza las que se encuentran en el extremo de un simbolismo exagerado de puras abstracciones informalistas justificándolo así el dominico Padre Arenas: «*El arte religioso por ser un anuncio, es necesariamente, figurativo. Cristo hecho hombre y viviendo entre los hombres es la primera imagen del arte cristiano. Porque, como dice San Pablo, El es imagen del dios invisible*» «*Y esta imagen de Jesucristo, solo puede hacerse como al modo tradicional, desde el lado de su rostro humano*» (Concilio: arte sacro moderno. F. Arenas O.P. Ed. OPE Pamplona, 1964).

Lo inefable del Dios invisible -que solo ha visto el Hijo- nos es manifestado a los hombres por la figura humana de Cristo, por lo que un arte que represente solo los aspectos humanos puede ser suficiente para llegar al Misterio. Y es por ello por lo que la Iglesia rechaza las subjetivas representaciones del arte abstracto, que podrán proporcionar profundas sensaciones estéticas al contemplador, y sería un noble ejercicio, que predispone el espíritu para la contemplación de lo trascendente, pero ello no supone, necesariamente, una traslación directa al misterio cristiano.

La Iglesia, se repite en infinidad de textos, no tiene un estilo. Acepta toda obra digna, y solo rechaza, prudentemente, aquellas que por sus materiales, falsedad o contraria a los dogmas y la fe, puedan ser obstáculos o

escándalo para suscitar la oración que pone en contacto con la Divinidad. También se debe tener presente aquellas manifestaciones exóticas y ajenas al medio cultural. (Concilio Vaticano II, *De sacra Liturgia*, VII).

Siendo la Iglesia universal, y único su mensaje salvatífico, es preciso conocer al hombre concreto, incardinado en su medio, para comprender mejor los instrumentos de su evangelización. Las diferentes culturas, tanto de grupos como de individuos, tienen aceptación o rechazo a las variadas imágenes. Hoy, pese a la fluidez ilustrativa de los medios visuales de comunicación, nos siguen siendo extrañas e incomprensibles imágenes y ritos de otros pueblos y culturas. Son formas que cada vez permeabilizan mas al hombre de hoy, y pensamos que su presencia reiterativa en nuestros templos, nos familiarizará con ellas. Podrán gustar y ser adoptadas, pero difícilmente enraizadas como propias en un pueblo con tanto peso tradicional. El milagro de la expansión misionera de la Iglesia, nos parece mayor cuando, el celo del misionero occidental llevó sus propias imágenes a los indígenas, a quienes les tuvo que producir un rechazo inicial, semejante al nuestro, cuando nos muestran sus imágenes autóctonas.

Al finalizar este siglo XX, y después de tan larga historia del arte cristiano, cuando nos acercamos a este tercer milenio de vida cristiana, conviene serias reflexiones sobre el presente y futuro de estas manifestaciones artísticas-religiosas que, en ocasiones, han sido inseparables, formando como un solo cuerpo, donde la historia sagrada y la historia del arte han caminado compenetradas por muchos caminos de estos dos milenios.

15. EL ARTE SACRO EN LOS ARTISTAS DE HOY

Señalado el marco nos va a quedar poco espacio para la pintura y escultura, concreta y próxima, del arte sagrado actual en Sevilla. Vamos a dar unas pinceladas aunque nos comprometan. Y me arriesgo formulando esta afirmación: no hay en Sevilla un arte sagrado, ni siquiera religioso, de nuestros días. Los pintores y escultores de hoy viven de espaldas a la renovación de la iconografía religiosa y, también, a los mas profundos cambios del fenómeno cristiano. Para ser justos diremos que algunos pintores y escultores, mas bien pocos, han hecho pequeñas manifestaciones poco significativas; y, los de menos talento e inquietudes, han seguido los cauces marcados en otros tiempos por los grandes maestros.

El arte por el arte, como principal filosofía del arte el siglo XX, está muy preocupado en mirarse el propio ombligo, para ponerse al servicio de cualquier idea. La historia de la pintura y la escultura en este siglo es la historia de la continua búsqueda y experimentación de su propia naturaleza. El largo catálogo de los «ismos» ha profundizado en la perfección del lenguaje pictórico y escultórico, creando verdaderos metalenguajes; malabarismos y exquisiteces en el arte de expresarse las formas y los colores, pero ha renunciado al argumento. Las obras ya no cuentan historias o, al menos, las historias que cuentan son secundarias y pretextos para la elucubración. Unas manzanas de Cezanne, un lavabo de Antonio López o unos arañazos de Tapies, tienen el mismo valor iconográfico. Una visión global del arte de nuestros días nos dice que el tema es la obra misma y no lo que representa; no existen los tradicionales géneros, y las obras suelen titularse simplemente, «pintura», «sin título», «forma», «espacio», «materiales», etc., o nombres de provocaciones literarias o filosóficas. El arte ha dejado de ser mimético, representativo o figurativo, y por ello no puede ser descriptivo o narrativo de los hechos evangélicos.

La gran revolución del arte del siglo XX ha renovado los procedimientos, los conceptos, los formatos, los objetivos, las composiciones, etc., pero lo más evidente de su renovación, que lo entiende el mas profano, está en sus argumentos. Las pinturas y esculturas de nuestro tiempo no es que hallan renunciado a los temas heroicos de los grandes hechos humanos, es que han puesto su punto de mira en los temas mas triviales, modestos y cotidianos. En una escalada franciscana por lo nimio e intranscendente (como coartada para que se manifieste el arte puro) se ha llegado a prescindir de los más nobles modelos que nos brinda la naturaleza y la historia. Y se ha identificado lo moderno y abrazado como un arte que, por no estar al servicio de las grandes ideas, está al servicio del «bodegón» de pobres frutos, de los objetos de desecho, de los desperdicios de la época del consumo, de la evocación de residuos artesanales, de las capas de pintura, de los barnices y las formas de lo indefinido con aires de misterio...

No entramos en el análisis de las causas de este abandono de un arte narrativo o descriptivo de escenas y pasajes, pero entre las muchas razones que se barajan parecen imponerse «el cansancio» de la llamada pintura de historia que invadió el siglo XIX, el subjetivismo con la búsqueda exagerada de la personalidad del autor, la experimentación de los «ismos», y un cierto sentido iconoclasta de toda la tradición. De ahí nace su incapacidad

para traducir a formas reconocibles y humanizadas, como se hizo en otras etapas históricas, los misterios inefables, pero también humanos y concretos, de la Divinidad.

El arte ha dejado de ser la imagen que se ve a través de la ventana albertina, para fijarse en la ventana misma; no es la escena que se ve detrás del cristal, sino que representa el cristal mismo. Ha perdido, en suma, su capacidad de metamorfosis e ilusión visual, por la que el óleo se convertía, por mimesis óptica, en una seda, una nube o en el brillante pelo de una infanta; ahora se nos presenta la huella de la pincelada, las calidades físicas de la pasta pictórica o las mil variadas materias que se incorporaron al cuadro. De igual modo en la escultura dejó la madera, el mármol o el barro de transformarse en carnes dolientes de Cristo, para mostrarse en sus puras cualidades matéricas. Como dijo Pablo VI a los artistas italianos: «*nos habéis abandonado un poco, os habéis ido lejos a beber otras fuentes, con la intención legítima de expresar otras cosas, pero ya no las nuestras*». «*El arte debería ser facilidad, felicidad, vosotros muchas veces no le dais esta facilidad, y nos hacéis sentirnos intimidados, sorprendidos y alejados de él. No se sabe lo que decís ni vosotros muchas veces tampoco lo sabéis, y de ahí nace un lenguaje de Babel, de confusión*». Que no es un arte apto para «dirigir las almas de los hombres piadosamente hacia Dios» al no ser «un lenguaje accesible y comprensible a la vista».

Pese a esta profunda transformación del arte, la Iglesia, madre comprensiva, tolerante y acorde con el signo de los tiempos, acepta estas expresiones artísticas para la consagración de imágenes al culto divino. Sigue teniendo vigencia en la Iglesia la Encíclica «Mediator Dei», que dice: «*No se debe despreciar y repudiar las formas e imágenes recientes, más adaptadas a los nuevos materiales con que hoy se confeccionan aquellas, pero evitando con un prudente equilibrio, por una parte el excesivo realismo y por otra, el exagerado simbolismo*». «*Es absolutamente necesario dar libre campo al arte moderno, siempre que sirva con la debida reverencia y honor los sagrados sacrificios y ritos*».

Es oportuno traer aquí la reflexión de Juan Pablo II, ante la obra de Miguel Angel, anteriormente citada: «*Probablemente estamos ante una insólita osadía del arte, porque al Dios invisible no se le puede imponer la visibilidad propia del hombre. ¿No sería acaso una blasfemia? Es difícil sin embargo no reconocer en el visible y humanizado Creador al Dios revestido de majestad infinita. Antes bien, por cuanto las imáge-*

nes con sus intrínsecos límites consienten, aquí se ha dicho todo lo que era decible».

16. ARTE SAGRADO HOY EN SEVILLA

Expuestas las ideas precedentes sobre el arte sagrado hoy, centramos nuestra atención, ahora, en Sevilla. Una mirada por la ciudad nos permite establecer tres grandes grupos diferenciados en el arte sacro, que dejamos reducido a la imáginería pictórica y escultórica.

PRIMERO. Hay un primer grupo, del que es difícil hablar sin herir sensibilidades. Personas sencillas, de una piedad un poco trasnochada, que a veces se identifica más con la imagen intercesora que con lo que realmente representa en el culto católico, tienen como referencias insustituibles este tipo de imágenes. Son esa imaginera barata, de obras seriadas que representan advocaciones recientes, a veces exóticas, y prefiguran prototipos hieráticos. Una dulce policroma pastel y actitudes amaneradas presentan un producto que desdice mucho de la dignidad que pretenden representar. Vírgenes, cristos y santos son identificables porque presentan un modelo o patrón, que las hará irreconocibles si este patrón cambiase. Normalmente el patrón obedece a la descripción que hacen los videntes de una aparición, o el prototipo que se nos presenta como la imagen primigenia; y es esa instantánea captada por el primer imaginero, la que se repite como un calco, saliendo del cual ya es irreconocible la advocación. Las iglesias sevillanas se están llenas de estas actuales imágenes y no es necesario insistir ni particularizar más para entender nuestra referencia. Pese al cierto rigor que puso el Concilio Vaticano II en el abuso y proliferación incontrolada de imágenes, en los templos sevillanos se han seguido bendiciendo imágenes y retablos de este tipo que comentamos.

Mostramos en las figuras 11, 12 y 13, ejemplos referentes al concepto que constituyen este gru-

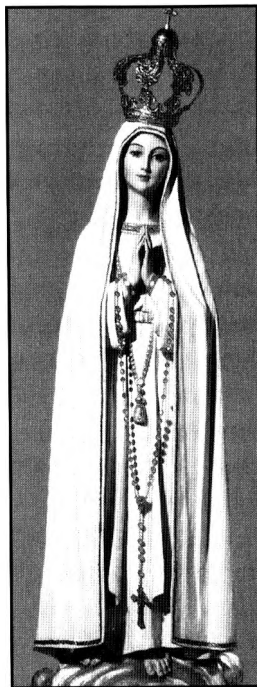
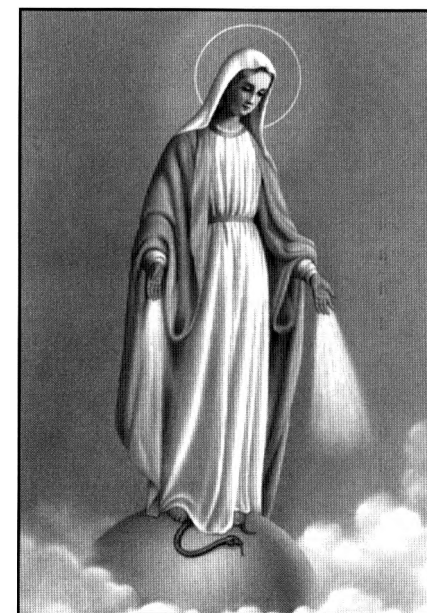
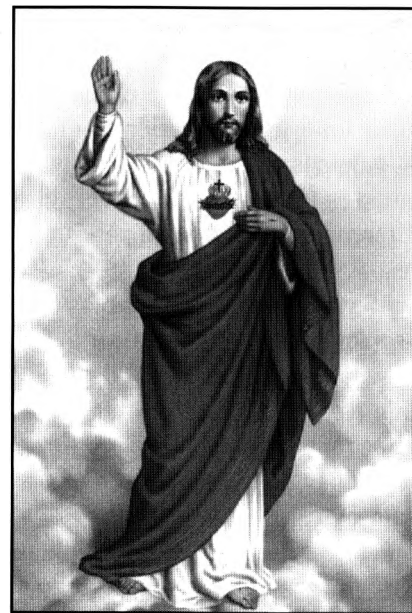


Figura 11



Figuras 12 (izquierda) y 13 (derecha)

po. Son estampas; imágenes sacadas de los prototipos a que aludimos, y que no queremos concretar para evitarnos los ataques de sus sencillos devotos. Convendría que, el fenómeno que representa esta imáginería, fuese estudiado alguna vez en profundidad, pues es tema del que siempre se habla, pero nunca se ha planteado con rigor. Como ya en otra ocasión hemos sufrido el equívoco al hablar de ello, quisiéramos dejar bien claro que nos referimos solo a lo indigno de la representación de la imagen, no a lo que ellas representan, pues es, precisamente, porque consideramos la gran dignidad de lo representado, por lo que nos lamentamos de estas imágenes, que invaden hoy nuestras iglesias. Definitivamente no nos referiremos en esta ocasión más a ellas, pues quizás les falte la premisa básica para traerlas aquí, y es, que sean arte.

SEGUNDO. El segundo grupo al que hacemos referencias, lo constituyen las obras que, aún hechas por artistas de hoy, responden a patrones del pasado. Y este es un grupo abundante y creciente. Son, principalmente, las hermandades y cofradías penitenciales las que propugnan y revitalizan este segundo grupo de arte sacro. Los prototipos son aquellos grandes modelos de la imáginería pasional de los siglos XVI y XVII, y es el arte sagrado que

mas abunda en los talleres y estudios, de los escultores que hoy se llaman imagineros.

También es fenómeno digno de un estudio preferente, en el que debieran participar, junto a la iglesia jerárquica y los artistas, también historiadores, sociólogos, antropólogos, sicólogos, y demás especialistas de la conducta humana, pues creemos que el fenómeno es más profundo que el simple hecho que aflora, y que hemos hecho referencia mas arriba: la persistencia de un estilo del pasado en nuestros días.

El concepto de imagen sacra tiene en Sevilla múltiples ejemplos con los que todos estaremos de acuerdo. Su aceptación no es solo local sino que desbordan estos límites para ser universal la sacralización del Señor del Gran Poder, Cristo de la Buena Muerte, Virgen de los Reyes o la Macarena, que ostentan matices cuasi sacramentales. Nos encontramos, pues, que por semejanza a ellas, todas las imágenes procesionales de estas características, reciben un culto especial que las sacralizan, y elevan a esa categoría de arte sagrado, que las jerarquiza por encima de un arte solamente religioso, ilustrativo o decorativo. La línea de continuidad mimética que presenta esta imaginería religiosa y procesional de Sevilla, influye en toda la imaginería eclesial y doméstica, de tal modo, que ahoga y eclipsa cualquier otra manera de manifestación estilística. La presencia de nuevas imágenes, tienen tanto parecido con los modelos precedentes, que parecen calcos sin ninguna aportación del momento histórico en que se realizan. Es mas, la preocupación de los imagineros está más atenta a la recuperación de las técnicas antiguas, como el uso de la madera, la policromía, el estofado, incluso las huellas envejecedoras del tiempo, que por expresiones y modelos estéticos del momento en que se ejecutan.

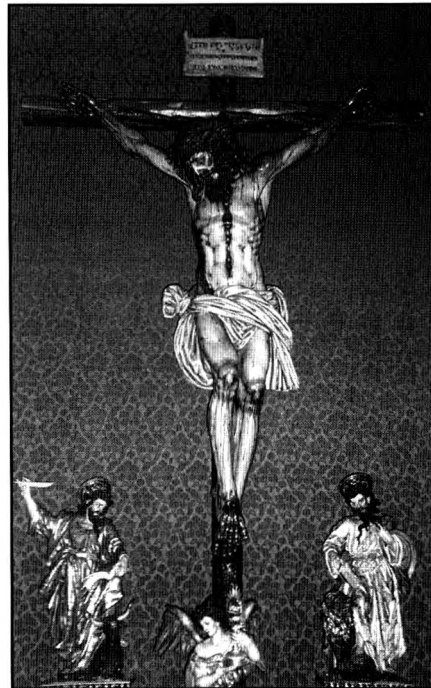
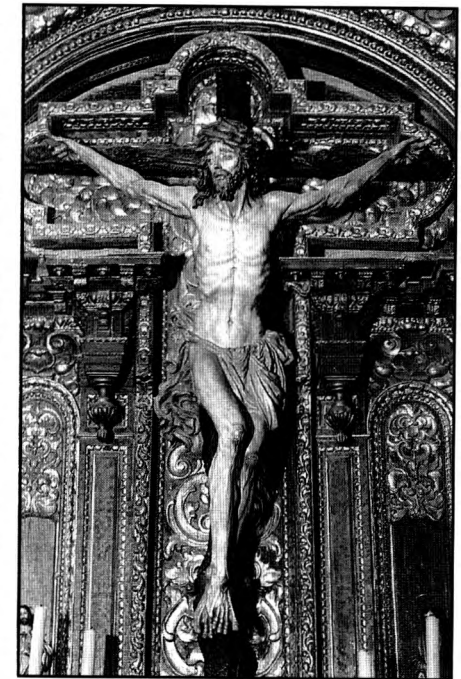


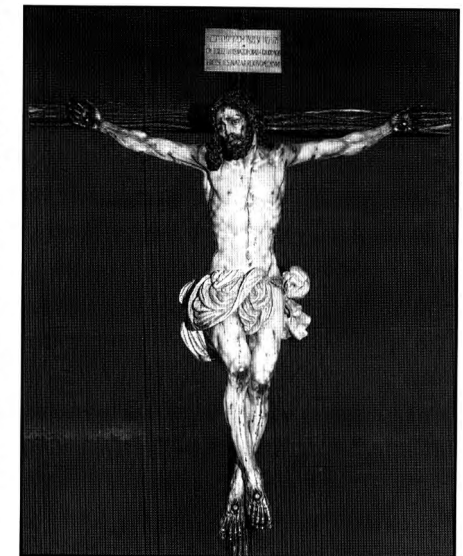
Figura 14

Para ilustrar con ejemplos este segundo apartado precisaríamos muy extensos volúmenes, pero podemos omitirlos gracias a esa abundancia de imágenes de nuestras iglesias y sus capillas. Basta recordar la proliferación de obras, que en este siglo, han salido de las manos de A. Castillo Lastrucci, Sebastián Santos Rojas, Ortega Bru, Buiza Fernández, Illanes Rodríguez, Fernández Andes, Álvarez Duarte, Juan Abascal, Antonio Gavira, Miñarro o Dubé Luque, entre otros, para entender ese enorme condicionamiento de la tradición con que trabajan estos escultores sevillanos contemporáneos.

La figura 14 representa el Cristo de la Sangre, que, con sede en la Parroquia de San Benito de Sevilla, procesiona en su semana santa. Su autor es Francisco Buiza Fernández que la realiza en el año 1966. Sus caracteres estilísticos la sitúan en ese neobarroco marcado por los grandes imagineros sevillanos del siglo XVII. De este mismo autor, en el año 1973, sale en procesión el Resucitado, con idénticas características de las imágenes pasionales. Otro autor, ejemplo de este grupo de imagineros sevillanos es Ortega Bru, con una larga actividad en esta mitad del siglo XX, y con ese estilo neobarroco que comentamos. Su *Cristo de la Salva-*



Figuras 15 (arriba) y 16 (abajo)



ción en la Basílica de la Macarena, (1952); otro crucificado llamado *Cristo de la Salud* en la capilla de Montesión, en 1954, (Figura 15); o el *Señor del Soberano Poder* de la Parroquia sevillana de San Gonzalo, (1975), marcan el estilo de este imaginero. Gran predicamento tiene entre los cofrades de Sevilla el imaginero Luis Álvarez Duarte, desde que en 1970 realizara el crucificado *Cristo de la Sed* para la hermandad de Nervión (Figura 16).

Basten estos ejemplos, simplemente para clarificar nuestras referencias, sin ánimo de establecer ninguna distinción ni jerarquía con su mención. Todas las obras citadas tienen las características de ser imágenes realizadas en nuestros días, pero siguiendo unos patrones estéticos que se establecieron en siglos anteriores. Constituyen el fenómeno, tantas veces aludido, de la persistencia en Sevilla de este patrón de la imaginería, arraigado de tal forma que uno llega a dudar de su temporalidad, incluso si no será este tipo de imagen sagrada algo que rebasa las modas y los estilos, para instalarse en el subconsciente de un pueblo, elevándose a la categoría de prototipo sacro. Algo así como ocurre con la iconografía ruso-bizantina, que se ha quedado instalada en la mente del cristiano universal. Es lo cierto que, al igual que estos iconos, las referidas imágenes de Sevilla, están carentes de originalidad y genio, faltas del carisma propio del creador imaginero, artista y cristiano, de este tiempo histórico.

TERCERO. A un tercer grupo pertenecen las obras que pudiéramos llamar «de nuestro tiempo», con una «modernidad moderada», pues, ciertamente en Sevilla, no se dan vanguardias artísticas, que se planteen estas cuestiones del arte sagrado.

ESCULTURAS. Las obras pertenecientes a esa modernidad moderada, se encuentran repartidas por iglesias, parroquias, capillas y colegios religiosos, levantados la mayoría en la década de los años sesenta, y por los nuevos barrios y núcleos urbanos de extrarradio. Sirvan como ejemplos las parroquias de Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora del Pilar y San Pablo del Polígono de San Pablo; San Pío X en las Letanías; el Rocío en la Avenida de los Pirralos, Redentoristas de Nervión; Colegio de San José de los Padres Blancos y la iglesia de San Vicente Paúl en los Remedios; también los colegios de las Irlandesas, Compañía de María y Porta Celi, entre otros. Como ya hemos dicho, sus imágenes son de gran parquedad morfológica y representan la presencia del arte contemporáneo en Sevilla; porque hay que decirlo, también en estas modernas iglesias y capillas se hacen presentes esas imágenes que hemos considerado en el primer y segundo grupo.

Hay un denominador común en toda la imaginería de este momento: las esculturas están realizadas en diversos materiales como la madera policromada (aunque algunas como el crucificado de las Letanías tengan un aspecto terrible en un tono monocromo), el cemento, la piedra y también el hierro. En ellas hay unos rasgos estilísticos que podríamos denominar como neogóticos, por los miembros humanos alargados y poco atléticos (que, no sé porqué, se asocia este estilo de la baja edad media, con lo eclesial), y ello estilizado con grandes planos de un postcubismo; teniendo este neocubismo, por su tratamiento de la materia, un sentido expresionista que lo presenta como tosco e inacabado. Si bien es mucha la diferencia de calidad artística entre ellas, todas estas obras son deudoras a esa estilización de las formas que, para hacerlas más expresivas, crearon el inglés Henri Moore, con su concepción de las masas en llenos y vacíos, cual positivos y negativos espaciales; el suizo Giacometti con sus alargadas y esquemáticas formas; o el italiano Marino Marini, por ejemplo, con sus simples, dinámicas y expresivas figuras ecuestres. Y entre nuestros compatriotas no son despreciables las influencias que ejercen Pablo Gargallo, Julio González o Manolo Hugué para esta generación de escultores imagineros que comentamos...

En España encontramos estas líneas estilísticas de modernidad en las obras de los ya citados Gargallo, González y Manolo, como también en Jorge de Oteiza, Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Amadeo Gabino, Venancio Blanco, Subirach o Susana Polac, quienes cuentan en su hacer con algunas obras de carácter religioso en iglesias españolas.

En artistas más vinculados a Sevilla encontramos a Pérez Comendador, José Luis Vasallo, Antonio Cano, Fray José M^a de Madrid O.S.H., Echegoyan, Antonio Gavira, Sebastián Santos Calero, Nicomedes o Emilio García Ortiz, entre otros de menos significación, en esta estilística que comentamos, estilo que tuvo su repercusión en Sevilla, con esas formas tan características, dentro de sus personales maneras, que hemos denominado «modernidad moderada».

Pensamos que más que una profunda renovación de conceptos estéticos, se trata de una renovación un tanto epidérmica de las formas y de los materiales; se trata, en el fondo, de un deseo de novedad para romper con la inercia de la imaginería tradicional, impuesta, desde el gran estilo barroco; renovación que atañe más al aspecto exterior que al fondo conceptual de esta imaginería.

Siempre nos hemos preguntado porqué no es más larga la nómina de escultores y obras religiosas contemporáneas, en una Sevilla, en la que convergen dos condiciones fundamentales para ello: una pujante Escuela de Bellas Artes y un manifiesto espíritu de religiosidad cristiana. Es verdad que no se han construido iglesias y recintos sagrados como en la gloriosa época de la Reconquista o el triunfo de la Contrarreforma, pero tampoco se puede decir que en este siglo la construcción de nuevos templos se detuviese. Ha habido muchas oportunidades de dejar en esos nuevos recintos sagrados la huella peculiar de nuestro tiempo, cuando, es bien cierto, que se ha recurrido muy frecuentemente a la repetición de modelos pertenecientes al pasado, ignorándose las nuevas formas de la escultura; más de extrañar cuando el continente arquitectónico sí ha aceptado los nuevos conceptos, formas y materiales, peculiares de este momento histórico.

Como conjunto que reúne estas características morfológicas y estilísticas, tenemos las esculturas, tanto del frontispicio de la portada principal como las del altar mayor de la Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios. Su autor es el escultor José Luis Sánchez. Las obras de carácter religioso de este autor, están repartidas por toda la geografía española. Su estilo sintetiza esas estructuras de grandes bloques que evidencia la tosca materia (piedra, cemento o madera) con toda su expresividad, que el escultor no oculta con revestimientos de otros *materiales escultóricos o pictóricos*. Ello le da a sus imágenes un aspecto tosco y grandioso a la vez. Y como el crítico V. Aguilera Cerni, dijera al referirse a la obra de J. L. Sánchez, «una modernidad digna, refinada y al alcance intelectual de la gente».

Hay un deseo latente de integrar la imaginería en la arquitectura, como ocurre también con las vidrieras del onubense José Caballero, (Figura 17) subordinándose todo al conjunto arquitectónico que persigue una unidad estilística armoniosa. (Unidad que se rompe con las imágenes de candelero y barrocas agregadas posteriormente por la devoción popular) La imaginería de la fachada es una prolongación de la arquitectura, y presenta una majestuosa Virgen sedante con el Niño en su regazo, flanqueada por cuatro figuras

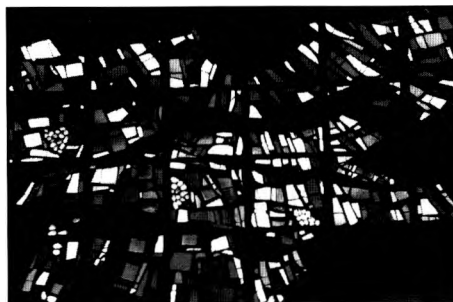


Figura 17

aladas de ángeles, que se extiende por un fondo cruciforme que repite la grafía del «ave maría». Ciertamente es una imagen monumental y *decorativa* según la clasificación que hemos hecho al comienzo, y que no puede considerarse propiamente como arte sacro. (Figura 18)

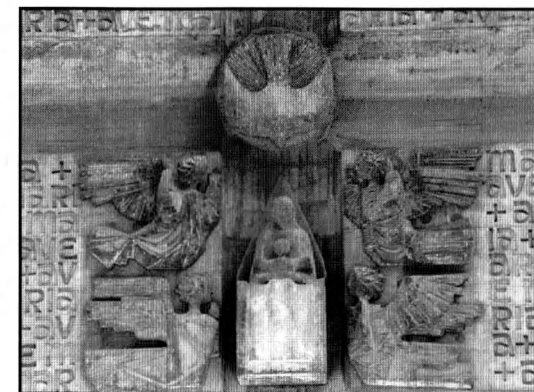


Figura 18

Aunque sigue las mismas pautas estilísticas y de autor, la imagen que preside el altar mayor, que a modo de retablo integra un poliédrico sagrario, persigue un fin cultural de imagen sagrada que se excluye en el planteamiento de la portada. Un Cristo en Majestad, en actitud orante, monocromo de caoba, pretende ser una imagen sacra, a semejanza lejana del Pantocrátor que preside los ábsides de las iglesias bizantinas y románicas. (Figura 19) Pensamos que no es solo la imagen, sino también el lugar donde esta se encuentra, influyen para conseguir ese carácter de sacralidad a que antes nos hemos referido; el condicionamiento de inaccesibilidad y separación que tiene el presbiterio, la presencia del Sagrario y del Altar, confiere al lugar, y a los elementos que lo integran una cualidad sacral que desaparecería bajo otras condiciones. El ejemplo espléndido de la «Virgen de Belén» del Torrigiano, del museo sevillano, (Figura 4) es, cuanto obra de arte, muy superior a otras que marca con su pauta, cual la Virgen que preside el camarín mayor de la parroquia de San Antonio María Claret, en el barrio de Heliópolis, del escultor Juan Luis Vasallo, (Figura 20) Esta se convierte en imagen sacra, mientras la primera es solo imagen religiosa sin posibilidad de provocar devoción, debido al lugar que ocupa en el museo.

En el mismo barrio de Los Remedios se encuentra la iglesia parroquial de San José de los Padres Blancos, con tres esculturas en su altar mayor: un predominante Crucificado flanqueado por las imágenes de San José (Figura 21) y Nuestra Señora, que siguen esa línea estilística moderna. Es obra de Fray José M^a de Madrid O.S.H. (miembro que fue de esta Real Academia de Bellas Artes).

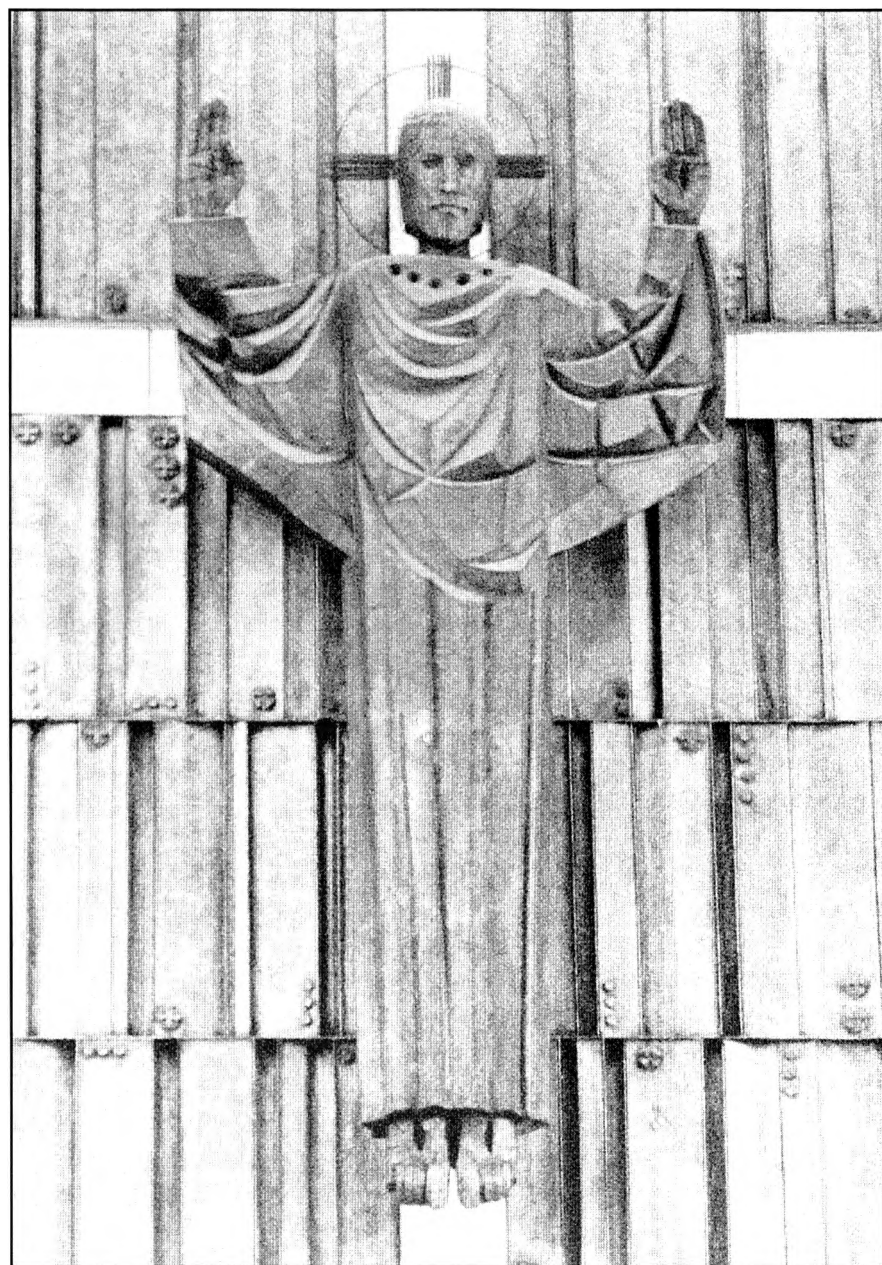


Figura 19

(Figura 22). El Crucificado que preside el panel principal, a modo de retablo mayor; puede considerarse la obra mas importante de este personal escultor. La figura humana estilizada, en serenas formas geométricas, es de un equilibrado esquematismo naturalista. Una parca policromía, que no encubre la materia escultórica, permite una unidad que se aproxima al simbolismo medieval mas que al mimetismo barroco. No solo por la dignidad de la imagen, sino también por el lugar preeminente que ocupa, por su separación cultural de cualquier decorativismo accesorio, convierten a esta moderna imagen de Cristo en una obra de arte sacro, capaz de promover ese misterio inefable de la presencia divina.

Obras del mismo autor es el conjunto del retablo mayor de la Parroquia de San Vivente Paúl. El Santo Titular en el centro (Figura 23) es de formas policromadas, mas moderadas y naturalistas. Las dos imágenes que lo flanquean, Cristo y la Virgen Milagrosa, son mas estilizadas y novedosas. (Figuras 24 y 25).

Junto a estos conjuntos cimeros encontramos obras del mismo autor en la Parroquia la Blanca Paloma de la barriada Los Pajaritos, y obras de menor empeño repartidas por capillas privadas de menor formato en la sacristía y despacho parroquial de la citada parroquia de San José de los PP Blancos. (Figuras 26 y 27).



Figuras 20 (arriba) y 21 (abajo)



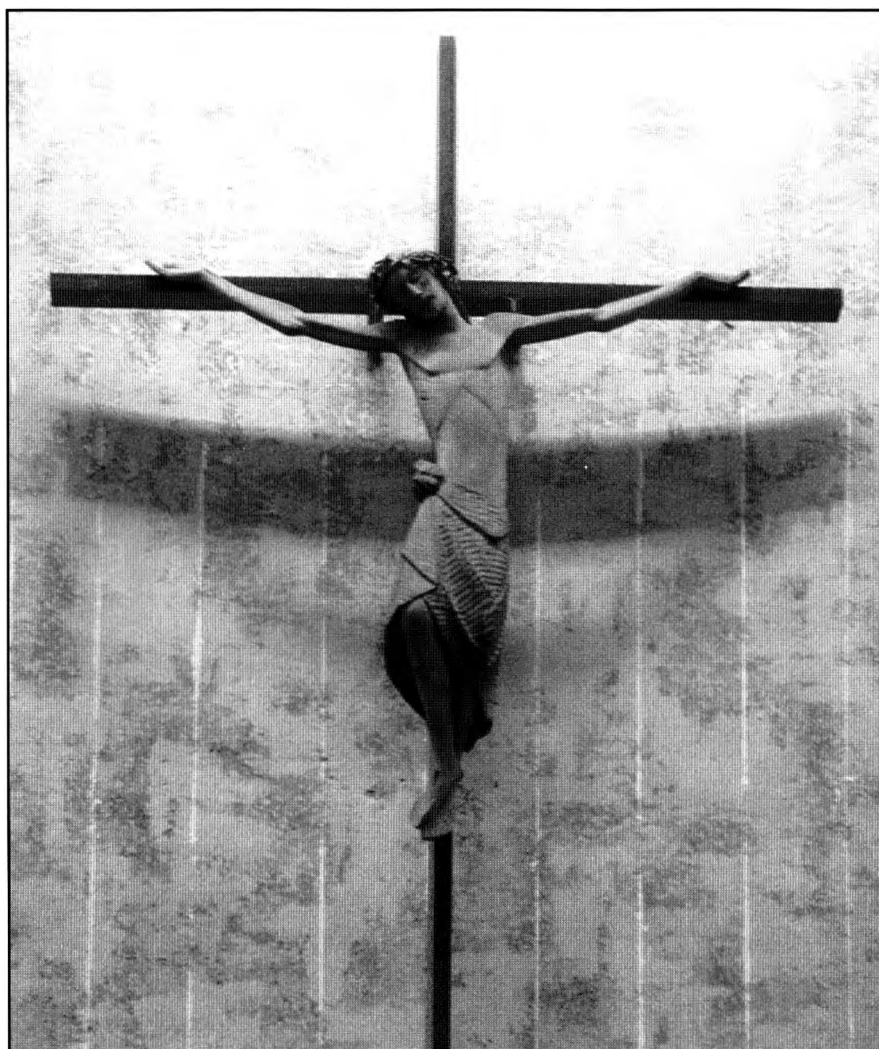
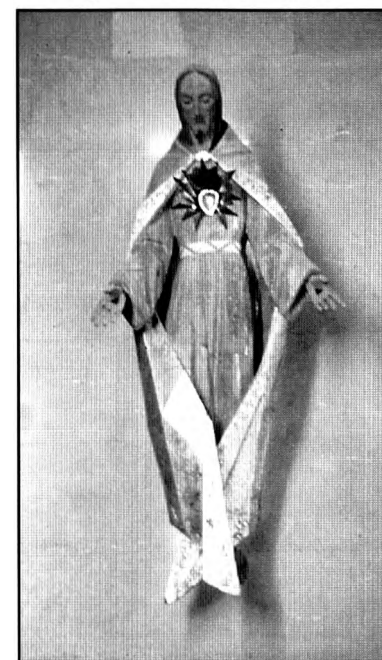


Figura 22

En la Parroquia de San Pablo, *del Polígono*, cuya moderna fábrica es de Luis Recasens, preside el altar un Crucificado de Emilio García Ortiz, de 1963, (Figura 28). Está dentro de la personal línea de este escultor. Son formas simplificadas y esquemáticas del cuerpo humano, donde se ha buscado una gran expresividad de sus miembros, como son sus abiertos y alar-



Figuras 23 (arriba) y 24 (abajo)



gados dedos de las manos, o los pliegues de un sudario que no persigue el mimetismo de algunos pliegues tradicionales, sino la ocultación pudorosa del cuerpo de Cristo. Por el lugar que ocupa, por su ejecución de una técnica sin alardes, su policromía sobria, fría y gris, y una gran dignidad formal, es imagen que facilita la presencia del Representado, creando un ambiente de misterio y trascendencia singular, por lo que nos atrevemos a proponerla como obra de arte sacro actual..

PINTURAS. Cuanto a la pintura debemos constatar que son las vidrieras (y también la cerámica y el mosaico), abstractas por demás, las que acaparan con su policromía la atención en estas iglesias modernas y los pintores contemporáneos. Sirva de ejemplo el mosaico de la fachada de la iglesia del Polígono de San Pablo que hizo Luis Recasens en 1963. (Figura 29). El origen de este arte pictórico sacro, lo tenemos en Francia con el expresionismo de un Rouault, la estilización postfauvista de Matisse, el surrealismo de Chagall o la abstracción de Bazaine. En España se recoge este nuevo formalismo con la figuración moderada en el arte sacro de Vaquero Turcios, Saura, Lara, Labra, Rivera, incluso Lucio Muñoz y Lapayesse. Y como continuadores de esa generación están los artistas Luis Gordillo, Barceló, Lafon, Toral, Naranjo o Pérez Villalta que no se acercan para nada (salvo, quizás, las incursiones provocativas de este



Figura 25

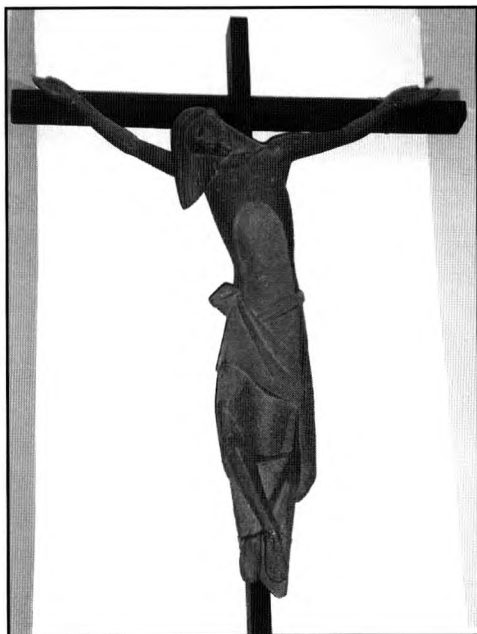


Figura 26

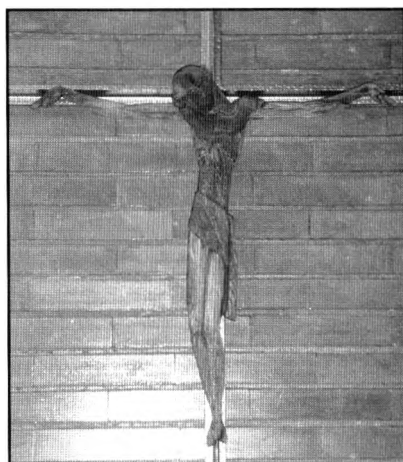


Figura 27

último) a este tipo de pintura religiosa. Los temas de estos pintores son producto de una época desacralizada, en una sociedad laica, agnóstica o, simplemente, de espaldas a la fe cristiana.

Dentro de las parcas manifestaciones de esta pintura en las Iglesias sevillanas, señalamos tres ejemplos representativos de otras obras de menor importancia. Aparte de las pinturas decorativas de cerámicas, mosaicos y vidrieras, de las que entresacábamos las de la parroquia de los Remedios debidas al onubense José Caballero, señalamos como obras pro-

piamente de arte sacro, expuestas al culto las siguientes:

La más ortodoxa y antigua es debida al pintor sevillano Santiago del Campo, en el altar mayor de la Parroquia de Nuestra Señora del Pilar. (Figu-

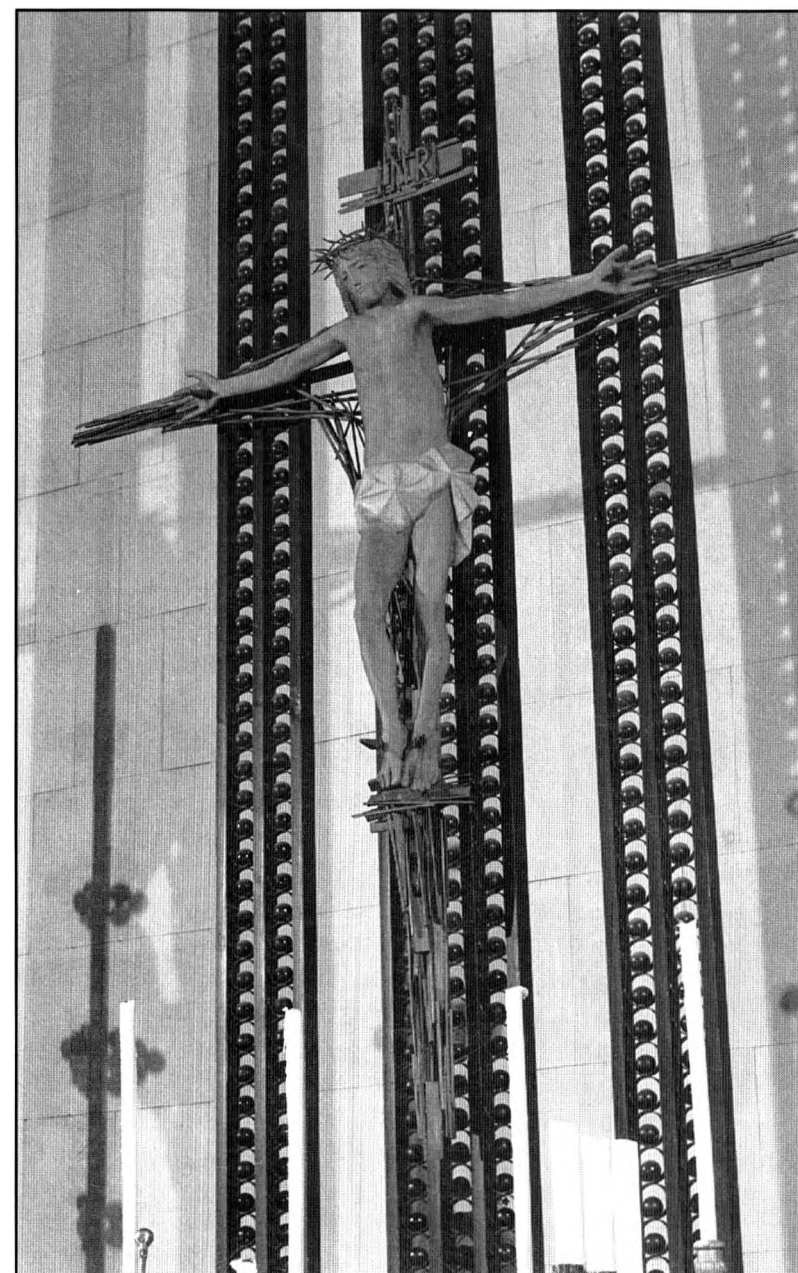


Figura 28



Figura 29

ca plenamente a un concepto estético característicos de nuestro siglo.

Un segundo ejemplo, dentro todavía en un estilo que no desentona con el entorno, es el gran Vía Crucis, en la Capilla del Señor del Gran Poder, pintado por Antonio Agudo en 1997. (Figura 31) Es un conjunto de catorce formatos iguales que se complementan mutuamente tanto argumental como estilísticamente. Cada panel recuerda una escena sobradamente conocida por el fiel cristiano, tanto que en muchos templos queda evocada la escena por el número de la estación correspondiente y el breve enunciado de la escena. Es por ello, pensamos, que Antonio Agudo, pese a su concepción figurativa y naturalista, no se ha extendido en una pintura de detalles anecdóticos y descriptivos de las figuras y el lugar; mas bien ha llegado a una simplificación de las formas que rozan el esquematismo con pocos detalles accesorios, los imprescindibles para rememorar tan conocidas escenas. Por ejemplo, le basta una rama de olivo o un simple tronco para situar la oración en el huerto, y así todas las escenas son un poco simbólicas mas que descriptivas o narrativas del suceso. Juega asimismo con los espacios vacíos

ra. 30) Un Crucificado de gran tamaño que acapara la atención en el eje principal del templo. Es de una gran sencillez y dramatismo, que se acentúa por el liso fondo negro y la parquedad del color. El blanco sudario a modo de faldas hasta las rodillas, pone una nota luminosa en el conjunto tenebrista. Con cuatro clavos y brazos en uve, solo la ligera inclinación de la cabeza y el lazo del sudario, rompen la simetría de la figura. La iluminación lateral acentúa el citado dramatismo. Estilísticamente se encuadra en un moderado naturalismo que enlaza con las obras del barroco sevillano; salvando cuantas distancias se quiera encontramos una relación con los crucificados de Zurbarán. Es, pues, una obra actual, pero no puede decirse que pertenez-

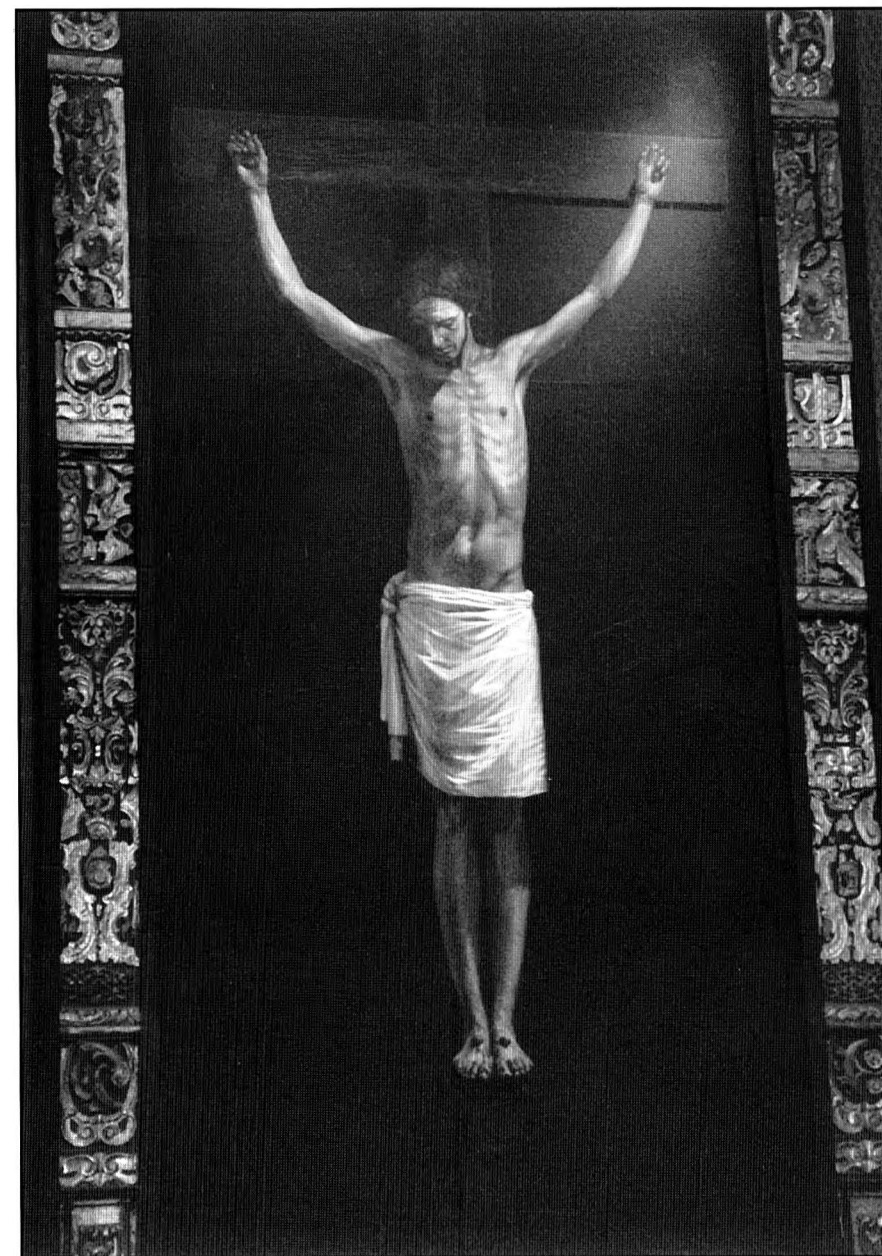


Figura 30

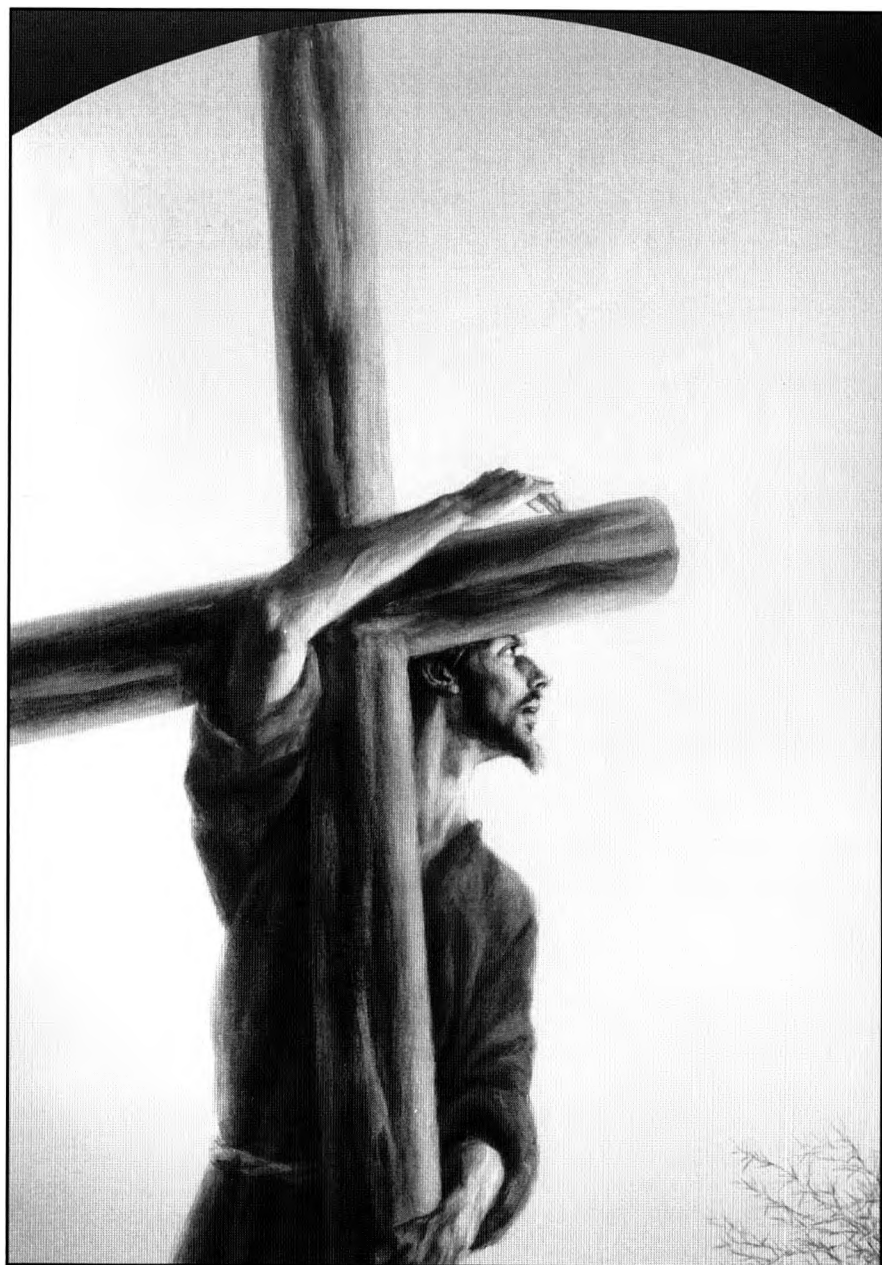


Figura 31



Figura 32

y lisos, lo que permite que tanta iconografía no agobie el espacio arquitectónico y de conjunto.

Creemos que estas pinturas cumplen una función ilustrativa y decorativa a la vez, y evitan la tentación de atraer una atención sacral hacia su Personaje, pues, en este lugar, todo el protagonismo lo tiene la sagrada imagen de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Pensamos que, tanto por el

lugar como por el empeño, es una obra importante en este apartado tan parco de la pintura religiosa en la Sevilla contemporánea.

Y, en último lugar, el Cristo Fragmentado, pintado sobre papel, con pintura al agua, y a gran tamaño; fue colocado este mismo año 97, en la parroquia del Corpus Christi, y su autor es Diego Gadir. (Figura 32). Son doce paneles, a modo de cuadros independientes, distribuidos en forma de cruz, y en cada uno hay un fragmento del cuerpo crucificado de Cristo, los miembros un poco dislocados o no concordantes entre sí, lo que supone una presentación original de esos fragmentos evocadores de una iconografía muy familiar para el cristiano. Con un tratamiento de grandes manchas expresionistas, de rica policromía, produce un efecto unitario pese a su fragmentada morfología. Es una obra atrevida, situada en el brazo corto de la cruz latina, que forma la planta de la iglesia, iglesia neobarroca, y no desentona del resto de imágenes y pinturas, de la más tradicional concepción sevillana, que contiene esta iglesia.

Estos tres ejemplos de actual pintura religiosa en Sevilla, son casi las únicas obras que pueblan nuestras iglesias. Porque hay otras grandes pinturas murales contemporáneas en Sevilla, a modo de retablos mayores, como son las de la parroquia de San Román, obra de Rafael Rodríguez, quien también hace las pinturas de la Basílica de la Macarena; las del Corpus Christis, de Santiago Martínez, o las mas antiguas de la Capilla de las Adoratrices de la Palmera, obra de Francisco Hohenleiter. También es digna de mención la monumental pintura de Alfonso Grosso en la Catedral, conmemorando la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. Pero son obras que corresponden a patrones de épocas anteriores, por lo que no encajan bien en este apartado, que antes habíamos calificado de modernidad moderada.

Tenemos constancia de algunos artistas que han tocado este tema que aquí nos ocupa, pero de una forma circunstancial y no son del dominio público, por lo que no nos atrevemos a su análisis, al tener poca significación en la vida de la ciudad.

Pero, puestos a comprometernos, no podemos eludir nuestra actividad de pintor, y por ello mostramos algunas de nuestras interpretaciones de arte cristiano, que si bien pertenecen a la esfera privada, puede ser significativo de ese quehacer eventual que hacen algunos pintores en Sevilla, y que no trasciende mas allá del reducido grupo de conocidos, sin ofrecerse a la veneración pública y litúrgica. La mas antigua es la representación de *San*

Pablo en Corintio (Figura 33). Es obra realizada por los años sesenta; respondiendo a la línea estilística que practicábamos en ese momento, es obra

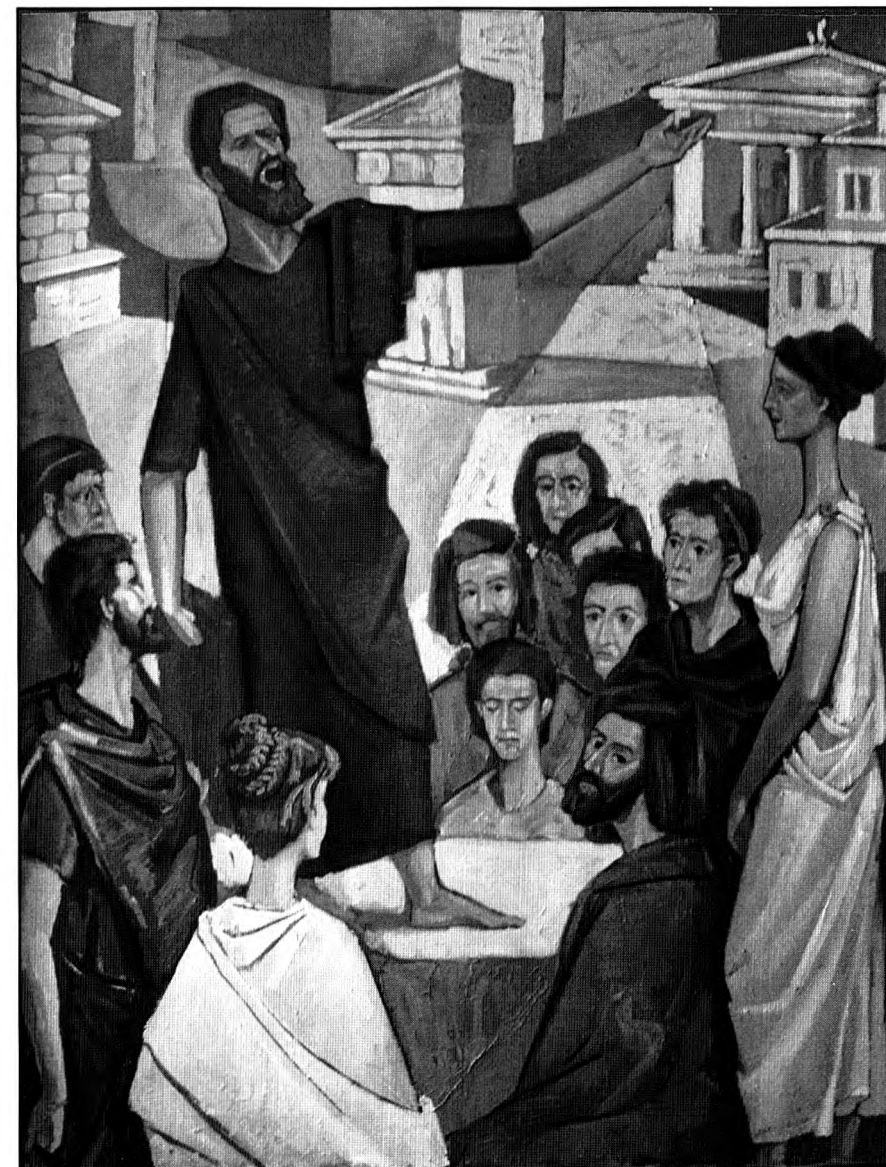


Figura 33



Figura 34

figurativa, pero llena de resabios poscubistas y preocupado del aspecto compositivo. Contrasta la expresividad y dinamismo del santo apóstol con la pasividad de los oyentes de la ciudad griega, que asisten en actitudes diversas a este primer mensaje evangélico. Las desproporciones de los miembros, como el brazo del apóstol, o el cuello de las mujeres, buscan una estilización expresiva de las formas naturales. El fondo alude al paisaje clásico de modo simbólico. Son formas simples que centran su interés en el tratamiento directo de las expresiones, como se comprueba en el detalle de la cabeza del apóstol (Figura 34).

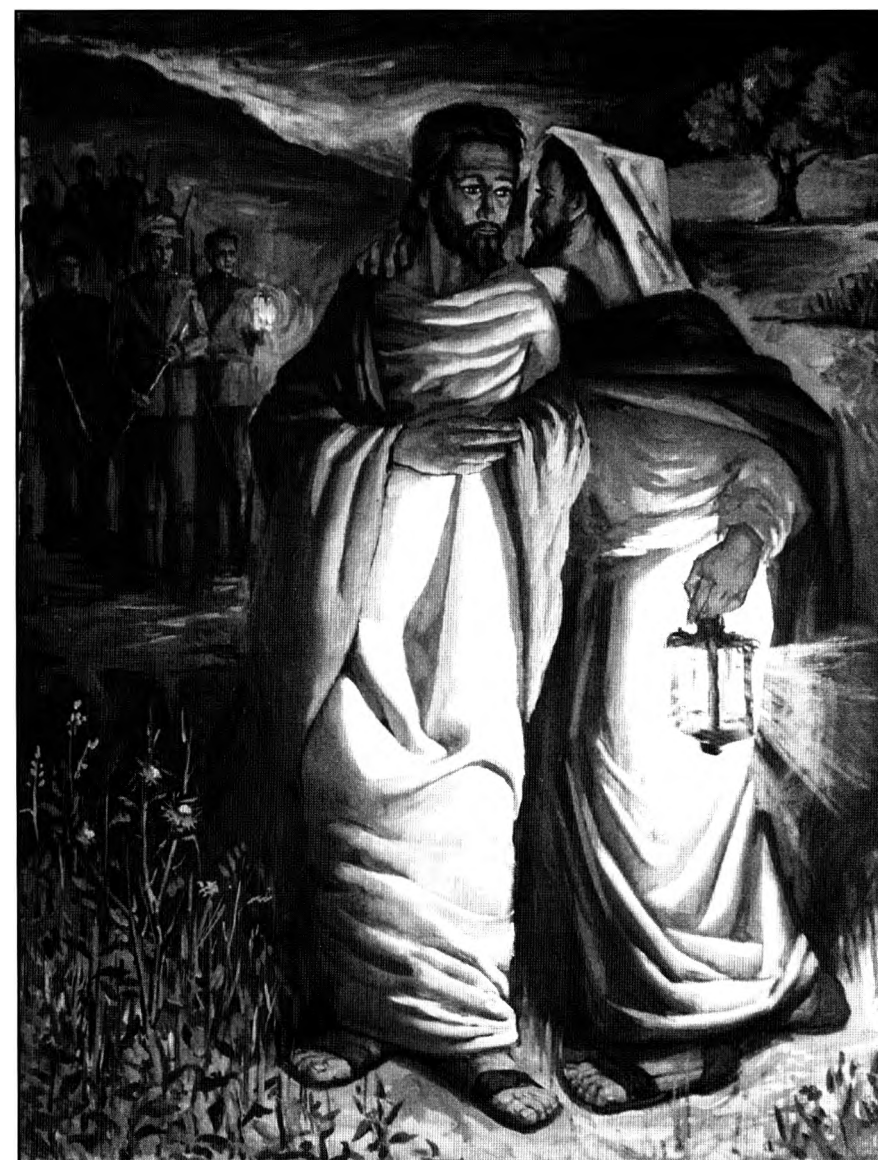
La *Virgen Madre*, (Figura 35) es una obra mas reciente, también al óleo, y tamaño natural, quiere expresar un aspecto muy humano y sencillo de la maternidad de María. Le hemos quitado todos los atributos sobrenaturales, para dejar la escena reducida a un dialogo amoroso entre la Madre y el Hijo. Realizada con una técnica naturalista en los ropajes, un poco atemporales, para no distraer la atención a ese dialogo de las miradas; se juega con la luz que destaca la figura central del niño. Solo hay una alusión a la anécdota, en el cántaro lebrijano, como homenaje indirecto a nuestra propia infancia. Pretendimos que la sobriedad de los elementos pictóricos contribuyera a la unción religiosa.

Y, por ultimo, la obra mas reciente, en la que todavía trabajamos, titulada *El Beso de Judas* (Figura 36). Se trata de una pintura de claves mas complejas. Los cuatro evangelistas narran la escena con pequeñas variantes, habiendo tomado de San Juan la luz de las linternas, y de los otros evangelistas el beso de identificación. En su aspecto formal, hemos jugado con los efectos trágicos de la luz artificial del farol que porta Judas, de cuyos contrastes violentos, de luz y sombra, se desprende un mayor dramatismo de la escena. La actitud de los dos personajes centrales expresan su diferente papel en el drama. Cristo, con cara febril, acepta, pensativo y resignado, el beso del amigo que le traiciona, y hasta se inclina ligeramente para facilitarle el acercamiento. Judas lo aborda, no frontalmente sino por el costado, rehuyendo la mirada interrogante de Cristo; estira el cuello de perfil, que sale de un cuerpo encogido y cauteloso. La alusión al Huerto de los Olivos se hace por un único árbol en el paisaje abierto y crepuscular. Los alguaciles de los escribas y los ancianos, con indumentaria anacrónica, simbolizan la acción intemporal de esta entrega, que inicia la pasión, y repetida a lo largo de la historia.

Como puede deducirse, se trata de obras de carácter religioso cristiano, que pretenden rememorar y actualizar un hecho del pasado, y, en cierto modo, por su

*Figura 35*

tratamiento, darle actualidad. Son obras que sirven para evocar un acontecimiento sagrado y, producir en el espectador, una vivencia personal del hecho histórico de

*Figura 36*

referencia. Pese a esta intención, no consiguen convertirse en auténtico arte sacro, con el sentido de «presencia» mística, que hemos comentado mas arriba.

17. CONCLUSIÓN

Tras este recorrido, podemos llegar a una conclusión: la pobreza de un arte sagrado, propio de nuestro tiempo, en esta Sevilla de finales del siglo veinte. Podemos decir que, el tema cristiano, no está presente en los esquemas de la producción temática de los pintores y los escultores de nuestros días. Ni la Iglesia demanda este producto ni el artista se interesa por ofertarlo. Las pocas aportaciones de algunos artistas son la excepción a la regla general. Y, curiosamente, junto a este hecho, se constata que hay gran actividad artística, dada la gran proliferación de exposiciones públicas, y el número creciente de alumnos que estudian bellas artes. Por otra parte, el auge de la religiosidad popular, que desborda los cultos internos de la liturgia, y se vuelca en procesiones y otras manifestaciones públicas de la fe católica, es índice de que, esta ausencia que detectamos, no proviene de esas dos condiciones. A mayor abundancia sobre el fenómeno que exponemos, es la demanda de imagería procesional al estilo tradicional, (y que hemos expuesto mas arriba en el denominado segundo grupo), la que se solicita continuamente a los talleres de imagineros.

Ante esta parquedad de ejemplos, sobre el arte cristiano propio de nuestro tiempo, nos hacemos infinidad de preguntas que claman respuestas. ¿Porqué no es más abundante la presencia de pinturas y esculturas actuales en nuestros templos? ¿No las demandan los fieles, o no las tolera el clero? ¿Es la fe la que está muerta, estancada o desfasada? ¿Qué ha cambiado en la iglesia para que no sea necesaria la presencia iconográfica de imágenes actuales? ¿Son los artistas? ¿Porqué se interrumpe en nuestros días una tradición de siglos, de un arte que sirve a la fe cristiana?... Se pueden hacer muchas preguntas ante esta situación, y algunas de gran calado pueden llegar a la esencia misma de nuestro actual cristianismo. Puede parecer una cuestión periférica, casi anecdótica, junto a tan graves cuestiones como se puede plantear la Iglesia al final de su segundo milenio, pero creemos que si el problema no fuese grave de por sí, sí lo es, al menos, como síntoma de un mal mayor. Ya el Concilio Vaticano II afrontó una revisión trascendente para la Iglesia del siglo XX, cuyas muchas consecuencias todavía no se han incardinado en el cristiano y en las instituciones cristianas, pero están ahí, como espejo referencial, en el que se reflejan códigos de vida, recogidos y sintetizados en el nuevo catecismo.

Parece, según opinión oral recogida del propio Arzobispo, que el Gran Jubileo del año 2000, en Sevilla, estará centrado en Atención al Sacerdote.

2.- Religiosidad del pueblo a través de la Eucaristía dominical. 3.- La familia. 4.- La nueva acción católica. (Acción caritativa y social, y la Asamblea de Hermandades y Cofradías). Coronación canónica de tres imágenes de vírgenes. Un jubileo cultural aprovechando efemérides de la ciudad; y la exposición iconográfica «Magna Hispalense 11». Es evidente que el tema que nos ocupa no entra en los esquemas organizativos de una revisión a fondo por parte de la iglesia jerárquica. Pero también es evidente que es cuestión vital, que nos atañe a quienes ejercemos la doble profesión de artistas y cristianos. Es por ello que, aprovechamos esta oportunidad, para lanzar desde aquí, desde el seno de la Real Academia de Bellas Artes, nuestro grito de atención y promoción a personas e instituciones, y provocar las acciones necesarias para el examen de esta puntual cuestión, llegando a las conclusiones oportunas.

NOTA FINAL

Todo lo dicho anteriormente quedaría incompleto si no hiciese referencia a un experiencia personal que me ha llegado por la misteriosa vía del sentimiento.

Es cierto que el Espíritu sopla donde y cuando quiere, y eso que la Iglesia llama *Gracia actual* brota en el corazón del hombre en cualquier circunstancia y lugar. Pero también es cierto que ante lo sagrado se recibe un estímulo unico, una especie de *Gracia Sacramental*, que propicia la unión con la trascendencia divina.

Despojado de todo intelectualismo, ajeno a todo análisis crítico, con la guardia bajada a los prejuicios estéticos, me sumerjo en el clima que Sevilla ofrece en los días de su Semana Santa. Las sensaciones recibidas por esos estímulos insólitos de una cofradía penitencial, provocan en la personalidad más sensible un cúmulo de emociones de difícil explicación. En la capilla silenciosa y solitaria, o en la calle bulliciosa, a pleno sol o en noche cerrada, ante la imagen en su paso, ya no distingo los atributos que presta el arte; ya no existe diferencia entre la obra reciente o la antigua; se borran los estilos y autorías. Todo se transforma en un misterioso puente que esponja el alma y traslada a la Divina presencia. Son, tal vez, instantes fugaces, pero son instantes en los que se siente con fuerza, casi con violencia, más allá de la sensación estética, el misterio de lo inefable, de lo invisible, de lo divino.

Creo, pues, que esas manifestaciones procesionales de la Semana Santa sevillana, constituyen un verdadero arte sagrado en su más depurada concepción. Ignoro los efectos que en la liturgia ortodoxa oriental supone la presencia del icono, de ese icono sencillo y humilde como expresión artística, pero que es el centro del culto sagrado en los pueblos ortodoxos. Iconos con raíces en la imagen "acheiropoiete", o rostro sagrado no realizado por mano de hombre, lo que supone el más rico y permanente caudal de gracia divina para la iglesia oriental, aunque esta significación no sea bien comprendida ni compartida por la iglesia de occidente. Pues algo así, creo yo, ha sido esta imaginería de la semana santa sevillana: una fuente inagotable de sacralidad para muchos; singulares iconos que, en el contexto litúrgico, singular y propio de Sevilla, invaden y desbordan los sentidos con luces, colores, olores y sonidos, para filtrarse hasta el alma en un sentimiento que rebasa el arte, aunque para otros pueda ser sólo una manifestación estética-religiosa, de mejor o peor calidad.

Juan Cordero Ruíz